





NOUVELLE ENCYCLOPÉDIE THÉOLOGIQUE,

OU NOUVELLE

SÉRIE DE DICTIONNAIRES SUR TOUTES LES PARTIES DE LA SCIENCE RELIGIEUSE,

OFFRANT, EN FRANÇAIS ET PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,

LA PLUS CLAIRE, LA PLUS FACILE, LA PLUS COMMODE, LA PLUS VARIÉE
ET LA PLUS COMPLÈTE DES THÉOLOGIES.

CES DICTIONNAIRES SONT CEUX :

DE BIOGRAPHIE CHRÉTIENNE ET ANTI-CHRÉTIENNE, — DES PERSÉCUTIONS, — D'ÉLOQUENCE CHRÉTIENNE, — DE LITTÉRATURE *id.*, — DE BOTANIQUE *id.*, — DE STATISTIQUE *id.*, — D'ANECDOTES *id.*, — D'ARCHÉOLOGIE *id.*, — D'HÉRALDIQUE *id.*, — DE ZOOLOGIE, — DE MÉDECINE PRATIQUE, — DES CROISADES, — DES ERREURS SOCIALES, — DE PATROLOGIE, — DES PROPHÉTIES ET DES MIRACLES, — DES DÉCRETS DES CONGRÉGATIONS ROMAINES, — DES INDULGENCES, — D'AGRI-SILVI-VITI-HORTICULTURE, — DE MUSIQUE *id.*, — D'ÉPIGRAPHIE *id.*, — DE NUMISMATIQUE *id.*, — DES CONVERSIONS AU CATHOLICISME, — D'ÉDUCATION, — DES INVENTIONS ET DÉCOUVERTES, — D'ETHNOGRAPHIE, — DES APOLOGISTES INVOLONTAIRES, — DES MANUSCRITS, — D'ANTHROPOLOGIE, — DES MYSTÈRES, — DES MERVEILLES, — D'ASCÉTISME, — DE PALÉOGRAPHIE, DE CRYPTOGRAPHIE, DE DACTYLOLOGIE, D'HIÉROGLYPHIE, DE STÉNOGRAPHIE ET DE TÉLÉGRAPHIE, — DE COSMOGONIE ET DE PALÉONTOLOGIE, — DE L'ART DE VÉRIFIER LES DATES, — DES CONFRÉRIES ET CORPORATIONS, — ET D'APOLOGÉTIQUE CATHOLIQUE.

PUBLIÉE

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

PRIX : 6 FR. LE VOL., POUR LE SOUSCRIPTEUR A LA COLLECTION ENTIÈRE, 7 FR., ET MÊME 8 FR. POUR LE SOUSCRIPTEUR A TEL OU TEL DICTIONNAIRE PARTICULIER.

TOME DOUZIÈME.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

2 VOL. PRIX : 16 FRANCS.

TOME SECOND.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, EDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, AU PETIT-MONTROUGE,
BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS.

1852

Imprimerie MIGNE, au Petit-Montrouge.

DICTIONNAIRE
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE,

Contenant, par ordre alphabétique, des notions sûres et complètes

SUR LES ANTIQUITÉS ET LES ARTS ECCLÉSIASTIQUES

SAVOIR :

L'ARCHITECTURE, LA SCULPTURE, LA PEINTURE, LA MOSAIQUE, LES ÉMAUX LES VITRAUX PEINTS, L'ORFÉVRERIE, LA CÉRAMIQUE, &., &.,

AVEC DES DESCRIPTIONS ET DES INSTRUCTIONS SUR L'ÉTABLISSEMENT ET LA RESTAURATION DES AUTELS, LES FONTS BAPTISMAUX, LES CHAIRES, LES STALLES, LES LUTRINS, LES TABLES DE COMMUNION, LES CONFESSIONNAUX, LES VERRIÈRES DE COULEUR, LES VASES SACRÉS, LES ORNEMENTS ECCLÉSIASTIQUES; EN UN MOT, SUR TOUS LES OBJETS ET MONUMENTS RELATIFS A LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE, DANS LES ÉGLISES CONSTRUITES AVANT, DURANT ET APRÈS LE MOYEN AGE ;

SUIVI D'UN

RÉSUMÉ DES CARACTÈRES ARCHITECTONIQUES

OU D'UN COURS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE APPLIQUÉE SURTOUT A L'ARCHITECTURE DES ÉGLISES ,

ET D'UN TABLEAU MÉTHODIQUE

PROPRE A FACILITER L'ÉTUDE RAISONNÉE DE L'ARCHÉOLOGIE SACRÉE A L'AIDE DE CE DICTIONNAIRE.

LE TOUT RENDU SENSIBLE PAR DES GRAVURES NOMBREUSES ET BIEN EXÉCUTÉES ;

PAR M. J. J. BOURASSÉ,

Chanoine de l'église métropolitaine de Tours, correspondant des Comités historiques, membre de la Société Archéologique de Touraine ;

PUBLIÉ

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES **COURS COMPLETS** SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

TOME DEUXIEME.

2 VOL. PRIX : 16 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, ÉDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, AU PETIT-MONTROUGE,
BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS.

1851

DICTIONNAIRE
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE.

E (SUITE).

EMBLÈME. — I. Nous indiquerons ici les principaux emblèmes relatifs à Notre-Seigneur, à la sainte Vierge et aux saints. Pour la définition de l'*emblème*, de l'*allégorie* et du *symbole*, et la signification particulière de ces différentes expressions, voyez l'article ALLÉGORIE. Ce qui nous engage à être assez court dans cet article, c'est que le *Dictionnaire d'Iconographie* de M. Guénébault, publié par M. Migne, remplit le but que nous voulons atteindre, au moins en grande partie. On y trouve d'excellents renseignements sur les représentations diverses des saints, et sur les attributs qui servent à les faire distinguer. Nous recommandons vivement cet ouvrage de solide érudition à ceux qui désireront avoir d'amples détails sur l'iconographie sacrée. Nous croyons cependant devoir placer ici quelques développements sur les *emblèmes sacrés*, considérés uniquement au point de vue archéologique, d'après les monuments eux-mêmes. Nous n'embrasserons point ce vaste sujet dans toute son étendue : ce serait l'objet d'un volume entier. Nous présentons seulement les détails qui nous ont semblé se rattacher étroitement au plan du *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*. Voy. ALLÉGORIE, ANIMAUX SYMBOLIQUES, ATTRIBUTS, SYMBOLES.

II.

Les principaux emblèmes de Notre-Seigneur, d'après M. Pugin, sont : 1° la Croix, qui peut être représentée *fleurie*, comme un emblème de triomphe et de gloire ; 2° les Cinq Plaies de Notre-Seigneur, figurées soit par cinq croix dont celle du centre est plus grande, soit par des croix entourées de rayons et de couronnes, soit par les plaies elles-mêmes d'où le sang coule dans des calices; 3° les instruments de la Passion de Notre-Seigneur, qui sont une lanterne, des dés et des baguettes, une épée, trente pièces d'argent et un calice, à cause de l'agonie dans le jardin, une corde, des fouets, des roseaux, des verges, un jonc, une robe de pourpre, une couronne d'épines, un bassin et une aiguière, un coq et une colonne, pour l'examen devant le grand prêtre et devant Pilate, et à cause de la flagellation; une croix, une échelle, un habit sans couture, une lance, des tenailles, un bassin et une éponge, et un écriteau ou lambel avec cette inscription INRI pour le crucifiement. L'Agneau fut souvent employé comme emblème de Notre-Seigneur. *Voy.* AGNEAU, CROIX. Il en est de même du POISSON (*Voy.* ce mot). Dans les œuvres d'art primitives du christianisme, Notre-Seigneur était très-souvent représenté sous la figure du bon Pasteur portant une brebis sur ses épaules et entouré de plusieurs autres brebis. Jonas, sortant du sein de la baleine, a encore été figuré souvent comme un emblème de la résurrection de Notre-Seigneur. *Voy.* CATACOMBES.

III.

Les emblèmes de la sainte Vierge, d'après le même M. Pugin, sont les suivants : 1° le Soleil, d'après ces paroles du Cantique des cantiques : *Electa ut sol ;* 2° la Lune, d'après le même Cantique : *Pulchra ut luna;* 3° une Etoile : *Stella maris* ou *Stella matutina ;* 4° une Porte, ordinairement représentée crénelée et flanquée de deux tours : c'est la porte mystique (*Porta cœli, Porta orientalis*) vue par le prophète Ezéchiel, chap. XLIV, 1 : *Et convertit me ad viam portæ sanctuarii exterioris, quæ respiciebat ad orientem, et erat clausa. Et dixit Dominus ad me : Porta hæc clausa erit ; non aperietur et vir non transiet per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam,* etc. Ce passage a encore été regardé comme symbolisant la virginité de la sainte Vierge Marie, qui a été vierge avant, pendant et après la naissance du Sauveur. On trouve aussi fréquemment, dans l'office divin, une invocation à la sainte Vierge sous cette dénomination. Citons quelques exemples : *Ave Regina cœlorum, ave Domina angelorum, Salve Radix, salve* PORTA, *ex qua mundo lux est orta; — Tu Regis Alti janua et* PORTA *lucis fulgida;* 5° le Cèdre du Liban (*Cedrus exaltata*); 6° la Branche d'olivier (*Oliva speciosa*); 7° la Rose (*Rosa mystica*). D'après le livre de l'*Ecclésiastique*, c. XXXIV : *Quasi cedrus exaltata sum in Libano ; Quasi plantatio rosæ in Jericho ; quasi oliva speciosa*

in campis; 8° le Lis : *Lilium inter spinas*, d'après ce passage du Cantique des cantiques : *Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias:* Comme le lis au milieu des épines, ainsi fleurit notre glorieuse Dame au milieu des filles des hommes. On représente habituellement le lis, dans les tableaux de l'Annonciation, entre la sainte Vierge et l'archange Gabriel; il est ordinairement placé dans un vase ; 9° le Puits : *Puteus aquarum viventium ;* 10° la Fontaine : *Fons hortorum ;* 11° le Jardin : *Hortus conclusus.* Ces emblèmes sont empruntés au Cantique des cantiques, chap. IV, XII, XIV. *Hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus. — Fons hortorum ; puteus aquarum viventium, quæ fluunt impetu de Libano ;* 12° un Miroir : *Speculum justitiæ.* Cette expression est empruntée au livre de la Sagesse, chap. VII : *Candor est enim lucis æternæ, et speculum sine macula Dei majestatis, et imago bonitatis illius ;* 13° une Tour. La tour et la cité de David : *Turris Davidica.* La cité de David était une partie de Jérusalem, située sur la montagne de Sion; on l'appelait encore la Sainte Cité, parce que l'arche du Seigneur y avait été déposée pendant plusieurs années. Il est fait mention de cette tour dans un passage du Cantique des cantiques : *Sicut Turris David collum tuum.* Cet emblème est donné à la sainte Vierge pour marquer sa puissance et sa force : *Refugium peccatorum, auxilium christianorum, salus infirmorum.* Tous ces emblèmes sont indiqués et expliqués dans le bel ouvrage de MM. Jourdain et Duval, chanoines de la cathédrale d'Amiens, où ils donnent la description des magnifiques stalles sculptées de cette cathédrale. Durant tout le moyen âge, la sainte Vierge fut ordinairement représentée comme une reine, la tête ceinte d'une couronne, vêtue d'un manteau couvert d'étoiles, avec une étoile sur l'épaule gauche. N'est-ce pas la traduction de ce passage du psalmiste : *Posuisti in capite ejus coronam de lapide pretioso*, et de cet autre *: Astitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate.*

IV.

Pour les attributs ou emblèmes particuliers des saints, nous emprunterons le catalogue suivant à un ouvrage d'un prêtre catholique anglais, M. Husenbeth, intitulé : *Emblems of saints.* Nous le compléterons, autant que nous le pourrons, en indiquant quelques exemples pris dans nos monuments français du moyen âge. Le savant écrivain anglais a consulté, pour composer son livre, les ouvrages suivants, où il a trouvé les meilleurs renseignements, et où nos lecteurs pourront aller également puiser d'excellentes indications sur l'iconographie chrétienne.

Arbor pastoralis ; c'est la vie des principaux saints de chaque siècle, jusqu'au XVIe siècle.

Bavaria pia, par Matt. Rader, S. J.; Munich, 1628.

Bilder legende, von M. Sintzel; Munich.

Britannia sancta, par l'évêque Challoner, in-4° ; Londres, 1745.

Catalogus sanctorum, a Petro de Natalibus editus ; Venetiis, 1506 ; Lugduni, 1542.

Christliche kunstsymbolik und Ikonographie; Francfort, 1839.

Collection d'ornements d'architecture du moyen âge, par C. Heidelhoff; Nuremberg, 1844, 2 vol. in-4°.

De Levens der Heylige van Nederlant ; Gand, 1705, 2 vol.

Der Heyligen Leben, Das summerteyl Johannes Bamler zu Augspurg, 1477, in-folio.

Die Attribute der Heiligen ; Hanover, 1843.

Die Heiligenbilder, von Dr H. Alf. ; Berlin, 1845.

English Martyrologe, Wilson, 1608.

Fosbroke's Monachism.

Icones sanctorum, per Cleopham Distelmayr; Vienne et Augsbourg.

Ikonographie der Heiligen. — J. v. Radowitz; Berlin, 1834.

Liber Chronicarum ; Nuremberg, 1493.

Vies des saints les plus renommés de l'Angleterre, de l'Ecosse et de l'Irlande, par le Rév. J. Jérôme, de l'ordre de Saint-Benoît ; Douay, 1632.

Heures manuscrites ; un grand nombre d'exemplaires différents.

Art sacré et légendaire, par Mrs. Jameson, 2 vol. in-8°, 1848.

Solitudo sive Vitæ Feminarum anachoritarum. Jollain excudit 1666.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. ABRAHAM, évêque et martyr.	348	
Une épée auprès de lui.		*Ikonographie der Heiligen.*
S. ACACE, ou *Acacius*, ou *Achatius*, év., conf.	250	
Epines dans sa main.		*Liber Chronicarum.*
Rameau sec dans la main.		*Die Attribute der Heiligen.*
S. ADALBERT, évêque, martyr.	997	
Lance avec une massue à sa partie inférieure.		*Esslingen*, Wurtemberg, église de Sainte-Catherine, au portail.
Percé avec une lance.		*Arbor pastoralis.*
S. ADJUTOR, confesseur.	1131	
Se débarrassant d'une partie de ses chaînes au bas d'un précipice.		*Die Attribute.*
S. ADRIEN, martyr.	290	
Marteau et enclume dans une main; épée dans l'autre main; un lion à ses pieds.		Oxford, Biblioth. Bodléienne.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Marteau dans sa main gauche; épée dans sa main droite; enclume auprès de lui : se tenant sur un lion.		Heures manuscrites.
Enclume dans sa main gauche; épée dans la droite; lion à ses côtés.		Heures mss. en France.
Enclume à ses côtés sur laquelle sa main est coupée.		*Ikonographie.*
Bras et jambes coupés; corbeau descendant.		*Der Heiligen Leben.*
S. Agapet, martyr.	275	
Exposé aux lions.		
Un lion à ses pieds.		
Ste Agathe, vierge, martyre.	251	
Tenant son sein gauche coupé, dans des tenailles.		Panneau sculpté ayant autrefois appartenu à la clôture du chœur de l'église de Saint-Jean-Madder-Market, à Norwich.
Couteau sur sa poitrine		Eglise de Wiggenhall, comté de Norfolk.
Tenant un œil dans des tenailles.		Cathédrale de Winchester, fenêtre du chœur, du côté du nord.
Ayant des tenailles en main; — ou portant ses seins dans un bassin.		Rome, oratoire des Camaldules.
Ste Agnès, vierge, martyre.	304	
Tenant une épée dans sa main.		Panneau en bois sculpté provenant de l'église de Saint-Jacques, Norwich.
Une épée en main; un agneau à ses pieds.		Denton, châsse.
Epée dans sa main; un agneau sur un livre.		Fonts baptismaux, à Taverham.
Un agneau sur un livre.		*Liber Chronicarum.*
Assise, un mouton à ses pieds; une colombe apportant un anneau.		Peinture murale à Cawston.
Epée et flammes à ses pieds.		Rome, église de Sainte-Agnès-hors-des-Murs.
Un ange la couvrant avec un vêtement.		Fenêtre de l'église de Gillingham.
S. Alban, premier martyr d'Angleterre.	303	
Une croix élevée, une chape d'église et une épée.		A Saint-Alban, cuivre funéraire de l'abbé Delamere.
Epée dans sa main.		*Arbor Pastoralis*
Ste Aldégonde, vierge.	673	
Ange lui apparaissant.		*Ikonographie.*
Marchant sur l'eau.		*Die Attribute.*
Le Saint-Esprit lui donnant le voile de religieuse.		*Ibid.*
S. Alexandre, martyr.	IIe siècle.	
Foulant aux pieds un autel païen en présence de l'empereur.		*Die Attribute.*
Foulant aux pieds une idole.		*Icones sanctorum.*
S. Alexis, confesseur.		
Portant un petit escalier dans ses bras.		*Liber Chronicarum.*
Couché sous un escalier.		*Arbor Pastoralis.*
S. Amand, évêque, confesseur.	675	
Portant une petite église; la partie inférieure de sa crosse appuyée sur un dragon.		*De Levens der Heylige.*
S. Ambroise, év., conf., doct.	397	
Tenant un fouet.		Milan; basilique Ambrosienne.
		Pièces de monnaie de Milan.
		Venise, acad. ant. Vivarini.
		Heures mss.
Une ruche.		*Arbor Pastoralis.*
		Ikonographie.
S. Anastase, mart.	628	
Traîné à la queue de chevaux indomptés.		Rome, église des SS. Vincent et Anastase, peinture à fresque.
Ste Anastasie, vierge, mart.	290	
Brûlant attachée à un poteau, ou sur un bûcher funèbre.		*Catalogus sanctorum.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. André, ap.	64	
Croix en sautoir, placée auprès de lui, ou dans sa main.		Monuments très-nombreux. Vitraux de Bourges, de Tours, etc.
Quelquefois cette croix est coupée par la moitié, de manière à figurer la lettre V.		Rome, église de Saint-Paul.
SS. Anges. (Voy. ce mot.)		
Ste Anne, mère de la bienheureuse Vierge Marie.		
Montrant à lire à la sainte Vierge.		Clôture du chœur à Houghton le Dal·. Fonts baptismaux à Taverham.
Tenant une triple couronne dans sa main gauche, et un livre dans sa main droite.		Heures mss.
Tenant l'enfant Jésus dans ses bras; la sainte Vierge à côté d'elle.		
La sainte Vierge sur ses genoux et l'enfant Jésus sur les genoux de la sainte Vierge.		Heures mss.
Rencontrant saint Joachim à la porte d'or de Jérusalem.		*Missale Sarisburg*. 1534. — Heures mss.
S. Anselme, év., conf.	1109	
La sainte Vierge Marie et l'enfant Jésus lui apparaissant.		*Vie des saints*, par F. Porter. *Die Attribute*.
S. Antoine, abbé.	251	
Bâton semblable à la lettre T.		Cimabué.
Bâton et cloche à la main.		Wilhelm.
Bâton; porc avec une clochette suspendue au cou.		Clôture du chœur, à Westhall.
Marchant sur le feu; un porc de chaque côté.		Heures mss.
Un porc à côté de lui ou à ses pieds.		Fenêtre dans l'église de Norbury. *Arbor Pastoralis*.
Une clochette à la main.		Fenêtre à Sparham.
Flammes sous ses pieds.		Heures d'Anne de Bretagne.
Démon à ses pieds.		
Démon sous la forme d'un bouc.		
S. Antoine de Padoue, conf.	1231	
L'enfant Jésus se tient sur un livre qu'il a dans la main gauche; dans la main droite il porte un crucifix.		Tableau de la Croix.
Un lis et un livre.		Padoue, chapelle des Ermites.
Rendant la vie à un enfant.		A Cestosa, près de Pavie.
S. Antonin de Toulouse, conf.		
Fontaine obtenue par ses prières.		*Die Attribute*.
S. Antonin de Sorente, conf.	830	
Un étendard. — Mur de ville.		*Ikonographie*.
S. Apollinaire, év., mart.	79	
Une massue.		*Ikonographie*.
Battu par le démon avec une massue.		*Der Heyligen Leben*.
Prêchant son troupeau.		Mosaïque dans l'église qui lui est dédiée à Ravenne.
S. Athanase, év., conf., doct.	372	
Vêtu comme les évêques grecs, avec le pallium, se tenant entre deux colonnes : un livre ouvert à la main.		Ancienne peinture d'Alexandrie reproduite à la tête de ses œuvres; Paris, 1627.
S. Augustin, év., conf., doct.	430	
Portant un cœur enflammé.		*Die Attribute*.
Un aigle.		*Die Heiligenbilder*.
S. Augustin d'Angleterre, év.	604	
Baptisant Ethelbert, roi de Kent.		*Vies des saints*, par F. Porter.
Ste Balbine, vierge.	130	
Chaînes dans sa main, ou entraves auprès d'elle.		*Christl. Kunstsymbolik*. Peinture dans une église à Rome.
Ste Barbe, vierge, mart.	306	
Portant une tour.		Porte sculptée dans la cath. de Tours. Clôture du chœur à Barton Turf. Retable

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
		d'autel à Nouâtre, au diocèse de Tours.
		Rood-Screen, à Filby.
Une tour à côté d'elle.		Clôture du chœur, à Yaxley.
Une tour et une palme.		Clôture du chœur, côté du nord, église de Ranworth.
Une tour et un calice.		Eglise de Saint-Amand, à Urach.
Calice avec une hostie.		*Liber Chronicarum.*
S. **Barnabé**, apôtre.		
Tenant l'Evangile de saint Matthieu.		Bonifazio.
Livre ouvert et bâton.		Statue dans la cathédrale d'Exeter.
Portant trois pierres.		
S. **Barthélemy**, apôtre.		
Tenant un couteau dans sa main		Cuivre funéraire de Delamere, à Saint-Alban.
		Clôture de chœur à Tunstead, à Ranworth, à Worstead.
		Rood-Screen, à Blofield.
Un couteau et un livre.		Fenêtre dans l'église de Tuddenham.
		Giotto.
Guérissant une princesse d'Arménie.		A Paris, église de Notre-Dame
S. **Basile** le Grand, év., doct.	379	
Colombe perchée sur son bras : une main lui présentant une plume.		*Die Attribute.*
Devant un feu ou un brasier.		
S. **Bavon**, anachorète.	630	
Se présentant à saint Amand qui distribue des aumônes.		
Une épée et un sceptre : faucon chaperonné à côté de lui.		*De Levens der Heylige.*
Portant une grande pierre dans ses bras.		*Ikonographie.*
Un petit chariot.		*Christliche Kunstsymbolik.*
Ste **Béatrix**, vierge et mart.	303	
Corde dans la main gauche ; une chandelle ou un cierge dans la main droite.		Heures mss.
Une corde à la main.		*Ikonographie.*
S. **Bénigne**, martyr.	169	
Portant une clef.		Médailles ou monnaies de son abbaye en Piémont.
Un chien à ses côtés.		*Ikonographie.*
S. **Bénigne** de Rome.		
En armes, portant une bannière, à cheval.		*Die Attribute.*
S. **Benoît**, abbé.	543	
Un démon hurlant de chaque côté, auprès de lui ; il perce l'un d'eux avec l'extrémité de sa crosse.		
Une coupe sur un livre.		*Arbor Pastoralis.*
Coupe avec des serpents sur un livre.		*Lib. Chronicarum.*
S. **Bernard**, abbé.	1153	
Portant les instruments de la passion du Sauveur.		*Arbor Pastoralis.*
La sainte Vierge et l'enfant Jésus lui apparaissant.		*Der Heyligen Leben.*
Un chien blanc à ses pieds.		Fenêtre, chapelle Cossey-Hall.
Un rayon de miel.		*Ikonographie.*
Ecrivant : un ange soutient sa crosse.		
S. **Bernardin**.	1444	
Monogramme du Christ entouré de rayons de gloire dans sa main.		P. Laurati. — *Lib. Chronicarum.*
		Heures mss.
S. **Boniface**, év., martyr.	755	
Un livre percé avec une épée.		Monnaie de ce saint frappée à l'abbaye de Fulde.
		Arbor Pastoralis.
S. **Brice**, év. de Tours.	444	
Portant dans son vêtement des charbons enflammés : un enfant dans un berceau auprès de lui.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Portant des charbons ardents dans sa chape ; tenant une crosse archiépiscopale dans sa main.		Fenêtre, Langley-Hall, Norfolk.
Ste Catherine, vierg., mart.	290	
Roue rompue avec des pointes de fer. Roue et épée.		Heures mss. — Une foule de monuments.
Ste Catherine de Sienne, v.	1380	
Couronnée d'épines, une croix dans sa main.		*Arbor Pastoralis.*
Couronnée d'épines ; un crucifix, un cœur enflammé.		André.
Un crucifix sur un cœur.		*Lib. Chronicarum.*
Stigmates : un lis et un livre.		Sienne, église de Saint-Dominique, Fresque de Razzi.
Ste Cécile, vierge, mart.	220	
Couronne et guirlande de fleurs, avec une palme.		Filby, Rood-Screen.
Guirlande de roses dans la main gauche, épée dans la main droite, et guirlande de roses sur la tête.		Fenêtre dans l'église de Gillingham.
Tenant dans ses mains des tuyaux d'orgue ou un violon.		Raphaël et Consoni au Capitole, à Rome.
Ste Christine, vierge, mart.	300	
Tenant en main un sceptre et une flèche.		Clôture du chœur à Eye.
Ste Claire, abbesse.	1253	
Chapelet de fleurs dans sa main ; lis sur sa tête.		Rood-Screen, à N. Elmham.
Un ostensoir ou une monstrance en main.		*Arbor Pastoralis.*
S. Clément, pape et mart.	100	
Mitre, triple croix, une ancre dans sa main ou à ses pieds.		
S. Côme et S. Damien, mart.	290	
Vêtus d'une toge romaine ; l'un d'eux porte un vase à onguent.		Rome, statues à l'église de Saint-Laurent.
Avec des appareils de médecine ou des instruments de chirurgie en main.		*Ikonographie.*
Tenant la baguette d'Esculape.		*Die Attribute.*
Ste Cunégonde, impératrice.	1040	
Portant dans sa main deux socs de charrue.		*Bilder Legende.*
Portant un modèle d'église.		*Die Attribute.*
S. Cunibert, év.	663	
Une colombe à son oreille pendant la messe.		*Die Heiligenbilder.*
S. Cuthbert, év.	687	
Portant la tête de S. Oswald.		Statue antique de la cathédrale de Durham.
Colonnes de lumière à ses côtés.		*Die Attribute.*
Cygnes à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. Cyprien, év., mart.	304	
Portant un gril et une épée.		*Die Attribute.*
S. Cyr, mart.	304	
Monté sur un sanglier.		Cathédrale de Nevers, chapiteau d'un pilier de la nef. — Armoirie du chapitre de la même église.
S. Cyriaque, mart.	284	
Dragon ou démon sous ses pieds, ou enchaîné à côté de lui.		*Die Attribute.*
S. Démétrius de Spolète, conf.		
Rayons d'or autour de sa tête.		*Die Attribute.*
S. Denis, év., mart.	272	
Portant sa tête mitrée dans ses mains.		*Arbor Pastoralis.*
Portant sa tête mitrée sur un livre.		Esslingen, église de Sainte-Catherine.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. **Déochaire**, abbé.		
Tombe ouverte et exhalant une odeur suave.		*Bavaria Pia.*
S. **Didier** de Vienne, év., mart.	612	
Une corde à la main.		*Ikonographie.*
S. **Dominique.**	1221	
Lis dans sa main, étoile sur sa tête, ou au-dessus de sa tête, ou sur sa poitrine, ou sur son front.		Monuments italiens, à Sienne et à Florence.
Rosaire à la main, étoile sur le front.		Vienne, en Autriche.
Lis en main, chien noir et blanc enflammant le globe avec une torche.		*Arbor Pastoralis.*
Un moineau auprès de lui.		*Ikonographie.*
Lis dans une main, modèle d'un monastère dans l'autre main.		Missel des Frères-Prêcheurs, Venise, 1504.
S. **Donat**, év., mart.	350	
Tenant une épée.		*Ikonographie.*
Roue entourée de lumières.		*Christ Kunstsymbolik.*
A cheval, élevant sa crosse contre un dragon ou un monstre.		
S. **Donat**, év., conf.	IXᵉ siècle.	
Un chien-loup irlandais à ses pieds.		Cathédrale de Fiesole, peinture placée sur son autel.
S. **Donatien**, mart.	118	
Une épée et une lance.		*Ikonographie.*
S. **Dorothée**, de Tyr, év., mart.	IIIᵉ siècle.	
Une massue à la main.		*Ikonographie.*
Mis à mort à coups de massue.		Biblioth. du Vatican, antique Ménologe des Grecs.
Ste **Dorothée**, vierge, mart.	IIIᵉ siècle.	
Fruits et fleurs.		Clôture du chœur, N. Elmham.
Couronne de fleurs, une guirlande dans sa main.		Clôture du chœur, Westhall.
Roses dans son giron, bouquet de roses à la main.		Sienne, peinture ancienne.
S. **Dunstan**, év.	988	
Une colombe voltigeant auprès de lui.		Musée Britannique; un ms. saxon, Claudius, A. III.
Une troupe d'anges autour de lui.		*Ikonographie.*
Jouant de la harpe.		
Ste **Edithe**, vierge.	984	
Vêtue en religieuse, avec les insignes royaux.		*Ikonographie.*
S. **Edmond**, roi, mart.	870	
Percé de flèches. Une flèche à la main.		Un grand nombre de monuments en Angleterre, notamment sur des panneaux sculptés en bois aux ***Rood-Screens*** ou clôtures du chœur à N. Walsham, Ludham, Stalham ; chaire à Hempstead; fenêtre du chœur, à N. Tuddenham.
Une flèche et un sceptre.		Panneaux à Baston-Turf, à Trimmingham; fonts baptismaux à Taverham, à Brooke.
S. **Edouard**, roi, mart.	979	
En habit royal, tenant une coupe à la main.		Burlingham, Saint-André. Clôture du chœur.
Une dague et une coupe à la main.		*Die Attribute.*
Une dague et un faucon.		Trimmingham, Rood-Screen.
S. **Edouard**, roi, conf.	1066	
Tenant un sceptre à la main droite, et portant un anneau à la gauche.		Monuments sculptés, nombreux en Angleterre.
Ste **Elizabeth.**		
Portant dans ses bras saint Jean enfant.		
Saluant la sainte Vierge.		
Ste **Elizabeth** de Portugal, reine.	1136	
Une seule rose dans sa main.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS
Ste **Elizabeth** de Hongrie.	1231	
Une triple couronne dans sa main.		*Arbor Pastoralis.*
Double couronne sur un livre; elle distribue des aumônes.		Heures mss.
S. **Eloi**, év.	665	
Un marteau et une crosse en main.		Potter, Heigham. — Rood-Screen.
En costume épiscopal, tenant un calice et un marteau.		*Der Heiligen Leben.*
Présentant une châsse au roi Dagobert.		Florence.
S. **Etienne**, premier mart.		
Diacre, portant des pierres dans sa dalmatique.		Cath.de Tours, vitraux peints. Bourges. Monnaies de Bavière. Mon. sculptés en Angleterre.
Portant des pierres dans sa main.		
Ste **Eulalie**, vierge, mart.	290	
Une croix.		*Ikonographie.*
Une colombe.		*Christ. Kunstsymbolik.*
Des flammes ou un bûcher.		*Die Attribute.*
Ste **Euphémie**, vierge, mart.	307	
Transpercée d'une épée.		*Der Heiligen Leben.*
Entourée de bêtes sauvages.		*Die Attribute.*
Entre deux serpents.		
S. **Eusèbe** de Samosate, év., mart.	379	
Une tuile dans sa main.		*Ikonographie.*
S. **Eustache**, mart.	119	
Guerrier, entre deux jeunes gens, ses enfants.		Dans une des verrières de l'église métrop. de Tours, du XIIIe siècle, on voit sa légende entière.
S. **Eutrope**, év., mart.	Ier siècle.	
Jeune homme prenant congé d'un roi âgé, son père.		Vitrail dans la cathédrale de Sens.
S. **Eutrope**, év., mart.	308	
Un arbre verdoyant près de lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. **Fabien**, pape, mart.	250	
Une colombe à son côté.		*Ikonographie.*
Une épée.		*Die Attribute.*
Ste **Félicité**, mart.	160	
Une épée; elle est accompagnée de ses sept enfants.		*Der Heyligen Leben et Christl. Kunstsymbolik.*
S. **Félix I**^er, pape, mart.	274	
Une ancre.		
S. **Ferdinand**, roi de Castille.	1252	
Chevalier en armes, avec un lévrier.		Vitrail, cathédrale de Chartres.
En costume royal, une croix sur sa poitrine.		*Ikonographie.*
Ste **Flore**, vierge, mart.	851	
Portant sa tête coupée, des fleurs tombent en abondance de son cou.		*Fosbroke's Monachism.*
Saintes **Foi**, **Espérance** et **Charité**, vierges et martyres.	120	
Trois enfants portant des épées.		*Die Attribute.*
S. **François** d'Assise.	1226	
Couronne d'épines, avec les stigmates aux mains, aux pieds et au côté, tenant une croix.		Nombreux monuments sculptés et peints en Italie, en France, en Belgique et en Angleterre.
Séraphin crucifié à 6 ailes et lançant des rayons à ses mains, à ses pieds et à son côté.		*Die Heiligenbilder.*
S. **François** de Paule.	1508	
Le mot *Charitas* lui apparaît au milieu de rayons de lumière.		
S. **François-Xavier**.	1552	
Portant un lis à la main, et s'écriant : « Satis est, Domine, satis est. »		
S. **François** de Sales, év.	1622	
Sacré cœur de Jésus couronné d'épines devant lui.		*Die Attribute.*
Tenant un cœur dans sa main.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	ANN. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Ste GENEVIÈVE, vierge.	530	
Tenant un cierge : le démon est au-dessus de son épaule et tient en main un soufflet.		Paris, *Sculptures* du moyen âge.
Tenant des clefs d'une main; un cierge et une palme de l'autre.		*Bilder Legende.*
Un ange allumant le cierge qu'elle tient à la main.		*Horæ B. V. M.* 1508, Simon Vostre.
Un démon à ses pieds tenant un soufflet.		*Die Attribute.*
S. GEORGES, martyr.	IIIᵉ siècle.	
Chevalier en armes, perçant un dragon de sa lance qui est surmontée d'une croix et d'une bannière.		Nombreux monum. en Grèce, en Italie, en France, en Angleterre.
S. GÉRÉON, martyr.	297	
Guerrier, est armé, portant une épée.		*Ikonographie.*
S. GERMAIN d'Auxerre, év.	448	
Un dragon à sept têtes attaché et conduit par lui.		Heures mss.
Ste GERTRUDE de Nivelle, V.	664	
Lérots ou rats auprès d'elle.		*Ikonographie.*
Deux lérots à ses pieds, un démon à côté d'elle.		*De Levens der Heilige.*
Couronne céleste, qui lui est apportée par un ange.		*Die Attribute.*
S. GILES, abbé.	Fin du VIIᵉ siècle.	
Biche couchée à ses pieds.		Lessingham, clôture du chœur ; fonts baptismaux à Taverham.
Assis ; une flèche sur sa poitrine ; une biche appuyant ses pattes sur ses genoux.		Heures mss.
S. GODEFROY d'Amiens, év.	1118	
Un chien étendu mort près de lui.		*Die Attribute.*
S. GRÉGOIRE de Tours, évêque.	596	
Un poisson dans sa main, ou près de lui.		*Ikonographie.*
S. GRÉGOIRE le Grand, pape.	604	
Une croix et un livre.		
Une triple croix et la tiare.		
Un aigle devant lui.		*Liber Chronicarum.*
Une colombe près de son oreille.		Bologne.
Ste GUDULE, vierge.	712	
Une lanterne que le démon s'efforce d'éteindre.		Munich, Galerie Tan. Schoreel.
Un ange allumant une lanterne que le démon s'efforce d'éteindre.		I. Fürich.
Ste HEDWIGE, veuve.	1243.	
Une petite église et une statue de la sainte Vierge dans ses mains.		*Liber Chronicarum.*
Une croix en main.		*Arbor Pastoralis.*
Couronne et manteau de princesse auprès d'elle ; elle est en habit de religieuse.		*Die Attribute.*
Ste HÉLÈNE, impératrice.	328	
Couronne en tête, portant une grande croix.		Nombreux monuments.
Portant une croix à doubles croisillons ou croix de Jérusalem.		Sculpture sur bois provenant de Saint-Jacques, Norwich.
L'église de Jérusalem dans sa main.		*Die Attribute.*
S. HENRY, empereur.	1024	
Tenant un lis que tient en même temps impératrice sainte Cunégonde.		Pitti, galerie Mancini.
Portant une église et une épée.		Bart de Bruyn.
S. HILAIRE de Poitiers, év.	368	
Dans une île au milieu de serpents.		
En costume épiscopal et portant trois volumes.		
Un enfant au berceau à ses pieds.		
S. HILAIRE d'Arles, év.	449	
Une colombe à son oreille.		*Die Attribute.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. HUBERT.	727	
Un cerf sur un livre, un crucifix entre ses cornes.		Munich. — Nombreux monum. en France, chap. d'Amboise.
Un ange lui apportant une étole.		Miniature française dans le livre d'Heures d'Anne de Bretagne, 1500.
S. HUGUES de Grenoble.	1132	
Trois fleurs dans sa main.		*Ikonographie.*
S. HUMBERT.	680	
Une étoile sur le front.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. HYACINTHE.	1257	
Naviguant sur la mer sur son manteau.		*Die Attribute.*
Ciboire et image de la sainte Vierge Marie.		*Ikonographie.*
S. IGNACE, év. martyr.	108	
Se tenant debout entre deux lions.		*Arbor Pastoralis.*
Exposé aux lions.		*Die Attribute.*
Monogramme du saint nom de Jésus sur son cœur après son martyr.		*Ibid.*
S. IGNACE de Loyola.	1556	
Monogramme IHS sur sa poitrine, ou sans rayons dans sa main.		*Ikonographie.*
Appuyant sa main sur le livre de ses constitutions; et I H S au-dessus dans la lumière.		
Ste IRÈNE, vierge mart.	Ier siècle.	
Idoles à ses pieds.		*Ikonographie.*
Cheval auprès d'elle.		*Die Attribute.*
Portant une épée.		*Ibid.*
S. ISIDORE de Madrid.	1170	
Un ange labourant pour lui avec un bœuf blanc, pendant qu'il est en prières devant une croix.		*Bilder Legende.*
Une houe ou un râteau à la main.		
S. JACQUES le Majeur, apôtre,		
En pèlerin avec le bourdon.		Vitraux, cathédrale de Tours. — Cath. de Bourges; Rood Screen, à Tunstead et à Lestingham.
Bâton, coquilles, chapeau et sac.		Grand nombre de monuments de sculpture ou de peinture sur verre.
Un bourdon de pèlerin et un livre.		Randworth, Rood-Screen.
S. JACQUES le Mineur, apôtre.		
Une massue de foulon à la main.		Monum. nombreux.
Une scie dans sa main.		
S. JANVIER, év., martyr.	305	
Attaché à un arbre.		*Christl. Kunstsymbolik.*
Entouré de bêtes sauvages.		*Die Heiligenbilder. — Ikonographie.*
Fioles avec son sang, sur le livre des Evangiles.		*Die Attribute.*
S. JEAN-BAPTISTE.		
Agneau sur un livre, petite croix, tunique de poils de chameau, chape ou manteau attaché avec deux lanières de cuir croisées.		Randworth, Screen N.
Agneau sur un livre.		Vitraux, Bourges, Tours, Chartres.
S. JEAN l'Evangéliste.		
Coupe d'où sortent des serpents.		Cath. de Tours, vitraux du XIIIe siècle et du XVIe siècle.
Le même, avec une branche de palmier, une banderole et un aigle.		Un grand nombre de monuments. *Voy.* AIGLE, ANIMAUX SYMBOLIQUES.
S. JEAN CHRYSOSTOME.	407	
Calice et livre des Evangiles.		
Un rayon de miel ou une ruche.		*Ikonographie.*
S. JEAN de Reims.	570	
Chaînes et épée.		*Ikonographie.*
S. JEAN CLIMAQUE, abbé.	605	
Une échelle.		*Die Attribute.*
S. JEAN DAMASCÈNE.	780	
Portant un vase.		*Arbor Pastoralis.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Portant une corbeille.		*Ikonographie.*
S. **Jean Népomucène**, mart.	1383	
Se tenant sur un pont.		Prague, — sur le pont.
Un pont et une rivière près de lui.		*Die Attribute.*
Un doigt sur les lèvres.		Nombreux monuments en Bohême et en Autriche.
S. **Jean de Dieu.**	1550	
Une couronne d'épines sur sa tête.		*Ikonographie.*
S. **Jean de la Croix.**	1591	
Peinture de la sainte Vierge dans sa main.		*Die Attribute.*
S. **Jérôme.**	420	
Lion à ses côtés.		Monum. nombreux.
Portant une église.		Venise, acad. ant. Vivarini.
Se frappant la poitrine avec une pierre.		Dominique Ghirlandajp.
Vêtu en cardinal.		Monum. sculptés du moyen âge.
S. **Joachim**, père de la sainte Vierge.		
Rencontrant sainte Anne à la porte dorée de Jérusalem.		*Missale Sarisb.*, ann. 1534.
Corbeille contenant des colombes ; un bâton à la main.		*Die Attribute.*
S. **Joseph**, époux de la sainte Vierge Marie.		
Portant une baguette avec des fleurs au bout, ou des lis fleuris.		Monum. nombreux de peinture et de sculpture.
Portant ou conduisant l'enfant Jésus.		*Die Heiligenbilder.*
S. **Joseph** d'Arimathie.		
Vase de parfums et bâton verdoyant.		
S. **Jude** ou **Thaddée**, apôtre.		
Un petit navire dans sa main.		Sculptures sur bois ; clôtures du chœur à Ringland, Lessingham, Belangh, Worstead, S.-Wafield, Tundstead, Ranworth.
Une équerre de charpentier.		Weston Longueville, Rood-Screen.
Médaillon du Sauveur sur sa poitrine ou dans sa main.		*Die Attribute.*
S. **Julien** du Mans, év.	IIIe siècle.	
Un dragon qu'il chasse devant lui.		*Die Attribute.*
Une fontaine.		*Christl. Kunstsymbolik.*
Bannière et palme.		*Die Attribute.*
Ste **Julitte**, mart.	304	
Un bœuf auprès d'elle.		*Ikonographie.*
Fontaine jaillissant de son sang.		*Die Attribute.*
Ste **Justine**, V. M.	304	
Une palme : unicorne ou licorne à ses pieds.		Vienne.
Chassant le démon avec une croix.		*Die Attribute.*
S. **Laurent**, diacre.	258	
Portant un gril.		Monum. innombrables.
Une palme : gril à côté de lui.		*Ikonographie.*
Portant une église et un livre ; tenant un long bâton surmonté d'une croix.		Rome, mosaïque dans son église hors des murs
Ste **Léocadie**, vierg., mart.	300	
Une tour et une épée.		*Die Attribute.*
S. **Léonard.**	520	
Un bœuf couché près de lui.		*Die Attribute.*
Des fers dans sa main.		Rome, peinture dans l'église des Trois-Fontaines.
S. **Léopold**, margrave d'Autriche.	1136	
Portant une église.		*Bilder Legende.*
S. **Liboire.**	397	
Petites pierres sur un livre.		*Christ. Kunstsymbolik.*
Un paon.		*Ibid.*
S. **Louis**, roi.	1270	
Portant une couronne d'épines et une croix.		Monum. français. — Fonts baptismaux à Stalham.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Trois clous dans la main droite, l'étendard de la croix dans la main gauche.		
A cheval et en armes, écu et étendard semé de fleurs de lis.		Vitrail à la cathédrale de Chartres.
Couronné, portant un sceptre et un lis.		*Ikonographie.*
Bâton de pèlerin.		*Die Attribute.*
Un reliquaire et un sceptre.		
S. LOUP, év. de Sens.	623	
A l'autel et donnant un diamant au roi Clotaire.		*Der Heiligen Leben.*
Une coupe dans sa main, contenant un diamant tombé du ciel.		*Ikonographie.*
S. LUC, évang.		
Un bœuf ou un veau couché près de lui.		Monum. nombreux.
Peignant le portrait de la Vierge Marie.		Rome. Acad. de Saint-Luc. — Munich, Van-Eyck.
Portant un petit tableau de la sainte Vierge.		*Die Attribute.*
Ste LUCIE.		
Portant un flambeau.		
Tenant une épée des deux mains.		Cathédrale de Winchester.
S. LUCIUS, roi, mart.	190	
Trois sceptres terminés par des croix.		*Liber Chronicarum.* Monnaies de Coire.
S. MACAIRE d'Alexandrie, ermite.	394	
Une lampe ou lanterne près de lui.		*Ikonographie.*
S. MAMMÈS, martyr.	vers 275	
Une bête féroce le léchant.		*Icones sanctorum.*
S. MARC, évangéliste.		
Un lion à ses côtés.		*Voy.* ANIMAUX SYMBOLIQUES.
Ste MARGUERITE, vierge, M.	IVe siècle.	
Perçant un dragon avec une longue croix.		Monum. peints et sculptés du moyen âge.
Dragon sous ses pieds : croix et palme.		Tableau de la croix.
Dragon près d'elle : un ange la protégeant.		Eglise de Brington, panneau en bois sculpté.
Dragon enchaîné à ses pieds.		*Ikonographie.*
Ste MARGUERITE, reine d'Ecosse.	1093	
Une croix noire à la main et visitant les malades.		
Ste MARIE-MADELEINE, pénitente.		
Un vase de parfums à la main.		Nombreux monum. — Panneaux sculptés à la cathédrale de Tours, à Oxboroug, à Lessingham, à Ludham, etc.
Prêchant au roi René à Marseille.		Hôtel de Cluny, à Paris.
Ste MARTHE, vierge.		
Mettant un dragon en fuite avec un crucifix.		*Der Heiligen Leben.*
Conduisant un dragon attaché avec sa ceinture.		*Catal. sanctorum.*
S. MARTIN de Tours.	400	
A cheval, partageant son manteau à un pauvre à la porte d'Amiens.		Vitraux de la cathédrale de Tours; monum. nombreux sculptés et peints.
Rendant la vie à un petit enfant.		Vienne, galerie Laz. Baldi.
Une oie à côté de lui.		Sculpture française et vitraux peints.
En vêtements épiscopaux, tenant un livre ouvert.		
S. MATHIAS, apôtre.		
Portant une hallebarde.		Vitraux peints. — Monum. sculptés.
Portant une épée qu'il tient par la pointe.		Florence.
Portant une hache.		Lynn, église Sainte-Marguerite, vitrail.
Une pierre dans sa main.		*Die Heiligenbilder.*
S. MATTHIEU, apôtre et évangél.		
Un ange près de lui, ou mieux un jeune homme ailé.		
Avec un dauphin à ses pieds.		Heures par J. Quentin, 1522.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. **Maurice**, martyr.	280	
En guerrier, portant un étendard à la tête de la légion thébéenne.		Vitraux à la cathédrale de Tours, de Strasbourg, de Lyon, etc.
Etendard orné de sept étoiles.		*Die Attribute.*
En guerrier, tenant un bouclier.		Armoiries du chap. de la cath. de Tours, voûtes de cette église.
S. **Médard**, évêque.	545	
A genoux, une colombe sur sa tête.		
Trois colombes blanches à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. **Michel**, archange.		
En guerrier, poursuivant le dragon avec une épée; perçant le dragon avec une longue croix.		Monum. français. Peint. Sculpt.
Tenant des balances pour le jugement ou le pèsement des âmes.		Sculpture, portail de l'église de N.-D. la Couture, au Mans. — Vitraux peints, cath. de Tours.
S. **Nicolas**, évêque.	342	
Trois enfants dans un tonneau.		Heures d'Anne de Bretagne.
		Vitraux du XIII[e] siècle, cath. de Tours, de Bourges, etc.
Trois enfants à genoux devant lui.		*Die Attribute.*
Trois bourses dans sa main ou sur un livre.		Monum. d'Italie.
S. **Nicolas** de Tolentin.	1306	
Bâton terminé par une étoile.		*Liber Chronicarum.*
Etoile sur sa poitrine ou au-dessus de lui.		*Die Attribute.*
S. **Norbert**, év.	1134	
Tenant un calice surmonté d'une hostie consacrée dans sa main droite.		Vatican, Fil. Bigioli.
Portant un ostensoir ou monstrance avec le saint sacrement.		*Arbor Pastoralis.*
S. **Pancrace**, martyr.	304	
Une épée et une pierre dans ses mains.		*Die Heiligenbilder.*
S. **Paterne**, évêque.	365	
Serpents autour de lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. **Patrice**, évêque.	464	
Chassant des reptiles.		*Arbor Pastoralis.*
Serpents à ses pieds.		*Ikonographie.*
Un bûcher et des flammes devant lui.		*Die Attribute.*
S. **Paul**, apôtre.	65	
Appuyé sur une épée ou tenant une épée.		Monum. très-nombreux. — Peintures sur verre, Bourges, Tours, etc.
Tenant deux épées.		Primer, 1516.
Une épée et un livre.		Panneaux sculptés à Filby.
S. **Paul**, premier ermite.	342	
Corbeau lui apportant un pain.		*Arbor Pastoralis.*
Partageant son pain avec saint Antoine.		*Catal. sanctorum.*
Portant un manteau formé de feuilles de palmier.		*Solitudo.*
S. **Paul** de Constantinople.	350	
Une étole dans sa main.		*Ikonographie.*
S. **Perpet**, évêque de Tours.		
Dirigeant la construction d'une église.		
Ste **Perpétue**, martyre.	203	
Une vache féroce à côté d'elle.		*Ikonographie.*
S. **Philippe**, apôtre.	vers 80	
Une corbeille dans sa main.		Monum. sculptés, à Marsham, à Ringland, à Irstead, à Lessingham, etc.
Une corbeille remplie de pain.		
Tenant deux pains et une croix.		N. Tuddenham, vitrail peint à une fenêtre du chœur.
Tenant trois pains dans sa main		Trunch, Rood-Screen.
Une lance et une double croix.		
S. **Philippe** de Néri.	1595	
Un rosaire dans sa main.		
S. **Pierre**, apôtre.	65	
Une clef d'or dans sa main.		Nombreux mon. du moyen âge dans

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
2 clefs d'or.		tout l'univers catholique
Une clef d'or et une clef d'argent.		
2 clefs et un livre ouvert dans lequel on lit : *Credo in Deum Patrem omnipotentem.*		Statues à Alby, à Trunch, en Angleterre, etc.
S. POLYCARPE, év., mart.	166	
Bûcher en flammes près de lui.		*Ikonographie.*
Ste PULCHÉRIE, impér.	453	
Tenant un sceptre et un lis.		
S. QUENTIN, mart.	287	
Les mains attachées derrière le dos, longs clous enfoncés dans les épaules.		Heures mss.; statue à l'église de Saint-Quentin (Vermandois).
Une broche.		Peintures françaises et flamandes.
Ste RADÉGONDE, reine.	590	
Couronnée; vêtue d'un manteau semé de fleurs de lis.		Poitiers, vitrail dans son église.
Couronnée; tenant en main un sceptre surmonté d'une fleur de lis.		*Ibid.*
Une couronne à ses pieds.		*Die Attribute.*
Ste REINE, vierge et mart.	IIIe siècle.	
Un agneau à ses pieds.		
S. REMI, év.	545	
Portant les saintes huiles.		Monum. de la cath. de Chartres.
Colombe lui apportant le saint chrême.		*Arbor Pastoralis.*
S. RIEUL, év.	130	
Des grenouilles devant lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. ROCH.	1327 ou 1348	
En pèlerin; pustule pestilentielle sur la jambe, un chien à côté de lui, tenant un pain.		Tableaux sur verre, sculptures sur bois, Venise, Stalham, Rood-Screen.
En pèlerin; un chien léchant ses plaies.		*Die Heiligenbilder.*
S. ROMAIN, év.	639	
Dragon ou gargouille à côté de lui.		*Die Attribute.*
Conduisant un dragon attaché par le cou avec son étole.		Vitraux peints de Rouen. — *Die Heiligenbilder.*
Ste ROSALIE, vierge.	1617	
Recevant un chapelet de roses de la sainte Vierge Marie.		
Couronne de roses blanches sur sa tête.		*Die Attribute.*
Ste ROSE de Viterbe, vierge.	1261	
Roses dans sa main ou dans son tablier.		*Ikonographie.*
Ste SCHOLASTIQUE, vierge.	542	
Un crucifix dans sa main: son âme monte au ciel sous la forme d'une colombe.		
S. SÉBALD.	VIIIe siècle.	
En pèlerin, et tenant une église dans sa main.		*Liber Chronicarum;* Nuremberg.
S. SÉBASTIEN, mart.	288	
Tenant des flèches à la main.		*Lib. Chronicarum.*
A genoux et offrant au ciel deux flèches qu'il tient à la main.		Monum. italiens.
S. SÉVÈRE de Ravenne, év.	390	
Une colombe sur son épaule.		*Die Attribute.*
S. SÉVÈRE d'Avranches, év.	VIe siècle.	
Un cheval à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. SÉVERIN, év.	482	
Une église dans sa main.		*Ikonographie.*
S. SIMON, apôtre.		
Un poisson dans sa main		Monum. sculptés en Angleterre.
Une scie dans sa main.		*Catal. sanctorum*; statue à la cath. d'Exeter; Heures par J. Quentin, 1522; très-nombreux monum. en France.
Ste SUZANNE, vierge, mart.	295	
Une couronne et une épée.		*Ikonographie.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. THÉODORE d'Héraclée.	319	
Général romain. — Epée et dragon.		*Die Heiligenbilder.*
S. THÉODORE, év.	613	
A cheval, crocodile sous ses pieds.		Monnaies de Montserrat.
Ste THÉODORIE, vierge, mart.	308	
Une pierre dans sa main.		*Die Attribute.*
S. THOMAS, apôtre.		
Appuyé sur une pique ou une lance.		Très-nombreux monum.
S. THOMAS d'Aquin.	1274	
Une étoile sur sa poitrine.		B. Angelico da Fiesole.
Colombe à son oreille.		*Arbor Pastoralis.*
Colombe sur son épaule.		*Lib. Chronicarum.*
Un calice et une hostie devant lui.		*Ikonographie.*
Ste URSULE, vierge, mart.	v[e] siècle.	
Une flèche dans sa main.		*Liber Chronicarum.*
Couronnée: une flèche en main.		Vienne.
Une flèche : une bannière blanche.		
Avec une croix rouge.		
Une colombe à ses pieds.		*Die Attribute.*
S. (*Ursus*) OURS, mart.	300	
Une bannière et une épée.		*Die Heiligenbilder.*
Ste VALÉRIE, vierge, mart.	vers 250	
Portant dans ses mains sa tête couronnée.		Vitraux, cath. de Limoges.
S. VENANT de Tours.	vers 500	
Lions autour de lui.		*Die Attribute.*
S. VICTOR de Marseille, mart.	III[e] siècle.	
Une meule de moulin et une épée.		*Ikonographie.*
S. VINCENT, diacre mart.	304	
Diacre portant un gril.		Très-nombreux monuments.

EMBRASURE.—On appelle *embrasure* l'élargissement qui se pratique aux portes et aux fenêtres du côté de l'intérieur des appartements. Il sert à donner plus d'ouverture aux fenêtres et aux abat-jour. *Voy.* ABAT-JOUR, EBRASEMENT.

EMPATEMENT.—C'est la partie inférieure d'une muraille, et qui lui sert de base ou de soubassement : elle est ordinairement en saillie sur la partie supérieure de la muraille.

EMPATTEMENTS. — Espèce d'ornement usité dans l'architecture religieuse du moyen âge, destiné à rattacher le tore inférieur de la base d'une colonne au socle qui la soutient. *Voy.* BASE, APPENDICE. Les empattements ou *bases appendiculées* indiquent presque toujours la seconde moitié du XII[e] siècle ou le commencement du XIII[e] siècle. Ils sont généralement au nombre de quatre, quelquefois au nombre de huit, et placés aux angles. Les formes d'empattements sont assez variées : ce sont ordinairement des feuilles enroulées ou des feuillages étalés avec goût. Rien n'est plus élégant en ce genre que les empattements des colonnes et colonnettes à l'église de Candes, au diocèse de Tours, et à l'antique église abbatiale de Saint-Julien de Tours.

EMPLECTON.—Espèce d'appareil de construction. *Voy.* APPAREIL. En construisant leurs murs, lorsqu'ils n'avaient pas une épaisseur trop considérable, les Grecs les élevaient entièrement en pierres de taille ; mais, lorsqu'ils devaient être très-épais, ils employaient l'*emplecton*, c'est-à-dire que l'on ne construisait en grosses pierres taillées que les murs extérieurs ou de face ; quant aux pierres destinées à remplir le vide entre les murs de face, on ne les taillait point et on les plaçait dans un bain de mortier. Les Romains employaient aussi l'*emplecton* dans leurs constructions ; mais ils y mettaient moins de soin que les Grecs.

ENCADREMENT.—Ensemble des moulures qui entourent un médaillon, une rosace, une fenêtre, un panneau sculpté de menuiserie. A l'époque de la Renaissance, les artistes ont sculpté en pierre des encadrements extrêmement ornés; au moyen âge, ils sont ordinairement formés de moulures plus ou moins compliquées, quelquefois de moulures accompagnées de guirlandes de feuillages.

ENCAUSTIQUE (PEINTURE A L'). — Dans son *Histoire de la peinture*, Em. David donne quelques détails sur la peinture à l'encaustique. Les procédés de l'encaustique au pinceau, dit-il (pag. 90), vainement cherchés pendant longtemps, sont à peu près connus depuis les expériences intéressantes de Réquéno, et pourront l'être encore mieux, si l'on rapproche les uns des autres les passages des écrivains de l'antiquité, qui s'y rapportent. Dans ce genre de peinture, la cire et les couleurs étaient mêlées à des substances résineuses, que nous trouvons désignées dans les auteurs sous le nom générique de *pharmaca*. Καὶ αἱ ὗλαι (ζωγράφου), κηρὸς, χρώματα, φάρμακα, ἄνθη : *Atque materiæ ipsæ* (*pictoris*) *cera, colores, pharmaca, pigmenta.* (Jul. Pol-

lux, *Onom.*, lib VII, cap. 28, segm. 128.) Ces substances étaient de la sarcocole, du bitume solide, du mastic et de l'encens. (Plin., lib. XII, cap. 17; lib. XIII, cap. 11; lib. XIV, cap. 20; lib. XVI, cap. 12; lib. XXIV, cap. 6; lib. XXXIV, cap. 4.) *Cauterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminationes et fortiores quæque conglutinationes coquuntur, maxime in ea pictura quæ ἐγκαυστική appellatur.* La cire que ces gommes résineuses tenaient en dissolution formait avec elles le gluten dont la chaux tient lieu dans la fresque. Le mur bien sec recevait d'abord une couche d'huile, ensuite une seconde couche composée de poix grecque, de mastic ou d'autres matières de cette nature. Un réchaud, dont la face antérieure était plate, *cauterium*, présenté devant la muraille, en fondant de nouveau ces corps résineux, les faisait pénétrer dans le plâtre ou dans le mortier. Sur cette couche était appliquée l'*impression*, qui était un composé de cire, peut-être de mastic, et d'une matière colorante ordinairement blanche. C'est sur cette *impression* que l'artiste exécutait son ouvrage, sans le secours du feu, après avoir broyé ses couleurs à l'eau, avec le mélange de résine et de cire, qu'il avait auparavant fait durcir; quand la peinture était achevée, il la recouvrait d'un vernis dont la préparation était malheureusement le secret de chaque maître, mais qui, dans l'usage le plus général, dut être composé de cire vierge, de mastic et peut-être de quelque bitume liquide. Venait ensuite la *cautérisation* ou le brûlement, qui s'exécutait avec le réchaud employé à la première opération, et de la même manière. La chaleur, en pénétrant le vernis, la peinture qu'il recouvrait, l'impression et la couche préparatoire, jusqu'à faire *suer* le dehors (*ceram apprime cum pariete calefaciendo sudare cogat*), Vitruv., lib. VII, cap. 9. — *Ad sudorem usque*, Pline, lib. XXXIII, cap. 7), formait un seul tout de ces matières résineuses : de là le nom d'*encaustique*, *inustion* ou *brûlement intérieur*. On polissait enfin l'ouvrage avec un linge, soit à la chaleur affaiblie du réchaud, soit à celle d'un faisceau de bougie ; la surface acquérait, par cette dernière opération, l'éclat du marbre; et la peinture, garantie par la cire et la résine de l'humidité interne du mur et du contact de l'air, demeurait brillante et ineffaçable. *Voy.* PEINTURES DES CATACOMBES, PEINTURE MURALE.

ENCENSOIR. — I. Les encensoirs sont souvent mentionnés dans les saintes Ecritures, et nous savons qu'on en faisait usage fréquemment, sous l'ancienne loi, dans le temple de Salomon. Ainsi l'historien Josèphe nous apprend que Salomon fit faire vingt mille encensoirs d'or pour le temple de Jérusalem, qui servaient à offrir les parfums, et cinquante mille autres qui servaient à porter le feu. L'usage de l'encensoir découle naturellement de celui de l'encens que l'on a offert dans les temples dès la plus haute antiquité. La forme primitive de l'encensoir est un vase, d'une forme plus ou moins élégante, en métal, pour recevoir des charbons ardents sur lesquels l'encens pouvait brûler et répandre ses vapeurs odoriférantes. Lorsqu'on mit un couvercle sur ce vase, on le perça d'un grand nombre de petites ouvertures. Plus tard, enfin, afin de pouvoir balancer le vase, on le suspendit à des chaînes, ainsi que le couvercle. De là, la forme usitée dans nos églises, qui a toujours été la même, quant au fond, et qui a varié seulement par les ornements et les accessoires.

L'usage de l'encensoir dans nos cérémonies sacrées remonte au berceau même de l'Eglise. Les plus anciens écrivains ecclésiastiques en font mention sous les noms de *thymiaterium*, *thuricremium*, *incensorium*, *fumigatorium*. On a quelquefois appelé *incensorium*, la *navette*, où le petit vase ordinairement en forme de petite nacelle, où l'on met l'encens broyé : le nom propre de la navette en latin est *acerra*. Dans les grandes églises, les encensoirs étaient souvent en or ou en argent. Constantin le Grand offrit à l'église de Saint-Jean de Latran deux encensoirs de l'or le plus pur, pesant 30 livres. Le même empereur donna au baptistère de Latran un encensoir de l'or le plus pur, pesant 10 livres, orné tout autour de pierres précieuses, au nombre de quarante-deux. Saint Sixte III donna à la basilique Libérienne un encensoir d'argent pesant 5 livres. Le pape Sergius, en 690, fit faire un grand encensoir d'or, avec des piliers et un couvercle, qui était suspendu devant l'image de saint Pierre ; on y faisait brûler de l'encens en abondance pendant la messe, au jour des principales fêtes. Charlemagne donna au monastère de Charroux trois croix d'or et sept encensoirs également d'or. Vers le même temps, dans le trésor du monastère de Saint-Trudon ou Tron, il y avait sept encensoirs d'argent et deux navettes de même métal. Dans le trésor de l'église de Mayence, selon la chronique de l'évêque Conrad, il y avait dix encensoirs d'argent doré, et un autre d'or qui pesait 3 livres ; il y avait aussi onze navettes, dont une était faite d'une pierre d'onyx, ressemblant à un dragon ; le creux pour mettre l'encens était sur le dos de l'animal, et tout autour de l'ouverture il y avait une bande d'argent portant une inscription en lettres grecques. Sur la tête du dragon, il y avait une grosse topaze, et deux escarboucles formaient les yeux. Riculfe, évêque d'Elne, en Roussillon, laissa à son église, en 915, deux encensoirs avec leurs chaînes d'argent. Dans le monastère de Centule ou de Saint-Riquier, en Picardie, il y avait, en 830, quatre encensoirs d'argent avec des ornements en or. (*Voy.* Evagrius, *Hist. ecclés.*, lib. IV, cap. 7.)

Avant de donner la description et l'indication d'encensoirs du moyen âge, qui sont parvenus jusqu'à nous, malgré les pertes innombrables que la religion et l'art ont faites sous ce rapport, nous placerons un curieux extrait de la *diversarum artium schedula*, du moine Théophile, qui vivait au XIIe siècle. On y voit la manière dont les ouvriers-ar-

tistes de cette époque se servaient pour fabriquer des encensoirs de matières précieuses.

II.

« Si vous voulez fabriquer au marteau des encensoirs en or, en argent ou en cuivre, d'abord vous purifierez d'après le procédé indiqué; coulez dans des moules en fer deux, trois, quatre marcs, selon la quantité que vous voulez employer à la partie supérieure de l'encensoir..... Quand vous aurez développé la hauteur, avant de limiter la largeur, tracez-y des tours, savoir en haut une octogone avec un égal nombre de fenêtres, au-dessous quatre carrées, à chacune desquelles seront adaptées trois colonnettes, et entre elles deux fenêtres allongées: au milieu de celles-ci sur la colonne centrale sera une petite fenêtre ronde. Au-dessous en troisième lieu on fera huit autres tours, c'est-à-dire, quatre rondes répondant aux carrées supérieures, on y représentera des fleurs, des oiseaux, des animaux ou de petites fenêtres; entre elles quatre carrées en outre plus larges, ornées de bas-reliefs d'anges paraissant s'y reposer avec leurs ailes. Au-dessous, au point où le vase s'arrondit, on exécutera quatre arcs un peu allongés vers le haut; on y placera les quatre évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux : entre ces arcs, sur le bord même de la rondeur, seront quatre têtes fondues de lions ou d'hommes, à travers lesquelles passeront les chaînes. Ces choses disposées au moyen des outils et des marteaux, en dedans et en dehors, on les battra jusqu'à ce qu'elles soient entièrement formées; on les limera, on les raclera, on les fouillera avec les fers à creuser : c'est la partie supérieure de l'encensoir; on battra la partie inférieure et son pied; on y fera quatre arcs qui répondent à ceux du haut, et dans lesquels seront assis les quatre fleuves du paradis sous la forme humaine, avec leurs urnes, d'où semblera se répandre une eau ruisselante. Dans les angles où s'unissent les cercles, seront attachées les têtes de lions ou les figures d'hommes dont nous venons de parler, de manière qu'à la partie inférieure adhèrent les figures dans lesquelles seront fixées les chaînes et à la partie supérieure les crinières ou les chevelures par où passeront ces chaînes. Si le pied ne peut être battu avec la partie inférieure, on le fera à part, soit au marteau, soit au moule; on le posera avec la soudure mêlée d'argent et de cuivre, que nous avons indiquée. Le lis auquel on doit adapter l'anneau et attacher les chaînes au-dessus, se fera semblablement au marteau ou au moule; on l'ornera de fleurs, de petits oiseaux, d'animaux, suivant le genre de ce qui est au-dessous. » (*Diversarum artium schedula*, lib. III, cap. 59.)

III.

Suivant quelques auteurs, l'Eglise grecque aurait devancé l'Eglise latine dans l'usage des encensoirs portatifs avec des chaînes. Dans les plus anciennes peintures grecques-byzantines, les prêtres sont toujours représentés tenant de la main droite un encensoir avec des chaînes, et le livre des Evangiles. Cette opinion ne nous paraît pas en tout conforme aux documents historiques. Les faits que nous avons mentionnés plus haut semblent la démentir ou du moins en atténuer le sens absolu.

L'encensoir à chaînes se voit souvent dans le tympan des portes des églises bâties en style romano-byzantin, au XIIe siècle. On y remarque Notre-Seigneur vêtu du *peplum* et tenant d'une main le livre des Evangiles : il lève ordinairement la main droite dans l'attitude du pontife qui donne la bénédiction. Quand la figure de Jésus-Christ n'est pas entourée des figures symboliques des quatre évangélistes, il arrive ordinairement que deux anges placés de chaque côté tiennent des encensoirs en main. On en voit également dans beaucoup d'autres sujets du XIIe et du XIIIe siècle. M. Didron a publié, dans les *Annales archéologiques*, un charmant modèle de ce genre, copié sur les sculptures de la cathédrale de Chartres.

Tous les encensoirs sculptés dans les bas-reliefs de cette époque présentent une forme globulaire, et dans leur couronnement ou couvercle, l'image de petits toits et de tourelles dont les fenêtres à jour facilitaient la sortie de la fumée. Il en existe un, dans cette forme, et remontant à la fin du XIIe siècle, ou au commencement du XIIIe, dans la sacristie de la cathédrale de Trèves. Le dessin et la description en ont été publiés dans le *Bulletin monumental* dirigé par M. de Caumont, tom. IV, pag. 158 et suiv. En voici la description donnée par M. l'abbé Dupré :

« La partie supérieure de cet encensoir est un dôme octogonal, autour duquel règne une ceinture de tours fortifiées; au-dessous sont quatre grandes façades angulaires, qui se coupent à angle droit par le sommet : et dans les angles rentrants de cette façade surgissent quatre grosses tours qui dissimulent très-adroitement le grand espace vide qui y serait resté, et forment comme la base solide du système des fortifications qu'elles complètent.

« Sur le centre des quatre grandes faces principales se détachent autant d'hémisphères correspondants, qui donnent une tournure plus gracieuse et plus elliptique à l'ensemble de l'encensoir. C'est surtout dans les dessins qui ornent ces hémisphères que se révèle le goût byzantin. Sur deux côtés, ce sont des animaux fantastiques, et sur les deux autres, des figures de renard entrelacées dans des cercles garnis de fleurons, et semblant jouer ou se défier mutuellement. Et comme les interstices de ces dessins bizarres sont en creux, les reliefs n'en sont que plus nets et mieux accusés. C'est par ces espaces vides et par les fenêtres cintrées du couronnement supérieur que s'échappait la fumée. Divers petits ornements en saillie tendent à racheter la fuite trop brusque des bords les plus éloignés de la largeur, vers le point de jonction avec le pied de l'encensoir. Ce

pied, en argent, comme tout le reste, est légèrement gravé en dessus, et porte intérieurement une assez forte masse de plomb, probablement pour faciliter le balancement de l'encensoir dans les mains du thuriféraire. »

Le dessin d'un encensoir plus ancien encore que celui de Trèves a été publié dans les *Annales archéologiques*, tom. IV, pag. 393. Cet encensoir est en cuivre, à trois chaînes et à trois compartiments, comme Innocent III et Guillaume Durand semblent les préférer pour une raison mystique des plus profondes; car ils y voient le symbole de l'union du corps, de l'âme et de la divinité dans Jésus-Christ. *Nam sicut in thuribulo pars superior et inferior tribus catenulis uniuntur, ita tres in Christo sunt uniones quibus divinitas et humanitas conjunguntur. Unio carnis ad animam, unio divinitatis ad carnem, et unio divinitatis ad animam. Quidam autem quartam unionem assignant, videlicet deitatis ad compositum ex anima simul et carne; nam quædam thuribula quatuor habent catenulas.* (Innoc. III. *De sacro altaris mysterio*, lib. II, cap. 17.) L'ornementation végétale et animale de cet encensoir rappelle exactement celle des chapiteaux de nos églises élevées à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe. Ces oiseaux, ces dragons et ces lions, qui mordent deux à deux les rinceaux où ils s'embarrassent, où ils s'enchevêtrent, se retrouvent à peu près identiques sur les chapiteaux du chœur et du sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés; c'est l'époque où le roman va céder la place au gothique, ou le cintre alterne avec l'ogive.

Le couvercle est surmonté de trois petits personnages accroupis, regardant un ange assis sur un trône. Ces trois jeunes gens sont les trois Hébreux qui vivaient en captivité à Babylone, avec le prophète Daniel. Leurs noms sont écrits sur la bande de métal où posent leurs pieds. On y lit sans peine : ANANIAS, MISAEL, AZARIAS. L'ange tient à la main gauche un objet circulaire, que l'on retrouve à la main des anges dans le style byzantin, et qui est appelé *le sceau de Dieu*. Ananias, Misaël et Azarias louent Dieu qui les a délivrés de la flamme et de la mort: *Benedicite, Anania, Azaria, Misael, Domino; laudate et superexaltate eum in sæcula. Quia eruit nos de inferno, et salvos fecit de manu mortis, et liberavit nos de medio ardentis flammæ, et de medio ignis eruit nos.* (Dan. III, 88.) Un encensoir que l'on remplit de charbons ardents sur lesquels se consume l'encens, peut être comparé à une fournaise. C'est une idée charmante d'avoir ainsi représenté, comme sortant de cette petite fournaise et délivrés par l'ange de Dieu, les trois jeunes Hébreux de Babylone. Dans leur cantique, les trois enfants invitent la création entière à louer Dieu. L'encens n'est-il pas le symbole de la prière ?

IV.

Les anciens encensoirs peuvent être regardés comme des pièces d'orfévrerie sur lesquelles l'art s'était exercé à reproduire des ornements gracieux et variés. Ces ornements étaient disposés de manière à laisser passer les nuages odoriférants de l'encens, sans que le goût de la symétrie fût en rien blessé par la distribution des jours et des pleins. On rencontre une grande quantité de modèles d'anciens encensoirs dans les vieux tableaux de l'école flamande et de l'école germanique. Un magnifique encensoir d'argent existe encore à la sacristie de la principale église de Louvain, et l'on s'en sert toujours dans les cérémonies de l'église. Une paire d'encensoirs d'argent fort curieux se trouvaient jadis à la cathédrale de Bâle et se trouvent aujourd'hui entre les mains d'un amateur, M. le colonel Theubet. Un encensoir de cuivre du XIIe siècle, qui avait été enrichi d'émaux, fut découvert il y a quelques années dans les ruines du château d'Alton : il est maintenant en possession du comte de Shreswbury. Il nous est impossible de donner ici le catalogue des objets de ce genre qui se trouvent à Paris dans les collections publiques ou privées.

V.

Nous allons finir cet article en donnant les extraits de quelques inventaires de riches églises, empruntés au *Monasticon anglicanum* de Dugdale.

Cathédrale de Lincoln. — « D'abord une paire de grands encensoirs, argent et or, avec têtes de léopards, avec six fenêtres ; il y manque deux feuilles et un pinacle, et le sommet de trois pinacles, avec quatre chaînes d'argent non doré ; avec un nœud auquel il manque une feuille, et ayant deux anneaux, un plus grand et un autre plus petit, pesant 88 onces et demi-quart. — *Item*, une paire d'encensoirs, argent et or, avec huit têtes de léopards sur le vase ou la coupe, et huit sur le couvercle, un nœud ou pomme et deux anneaux, pesant 53 onces et demie. — *Item*, une paire d'encensoirs, argent et or, avec trois têtes de léopard et une inscription : SOLI DEO HONOR ET GLORIA, avec quatre chaînes d'argent non doré et deux anneaux ; il manque le sommet d'un pinacle, une partie du nœud d'un pinacle et une partie d'une fenêtre ; le tout pesant 36 onces. — *Item*, deux paires d'encensoirs, argent et or, d'ouvrage ciselé et en bas-relief, avec quatre chaînes d'argent et deux anneaux ; ayant six fenêtres et six pinacles; un pesant 39 onces, l'autre 33 onces. — *Item*, une navette, argent et or, avec deux couvercles, ayant deux têtes; il y manque six pinacles et une fleur; ayant une petite cuiller terminée d'un côté par une croix, pesant avec la cuiller 33 onces et un quart. — *Item*, deux paires d'encensoirs d'argent, d'ouvrage ciselé en relief, avec six pinacles et six fenêtres, chacun de ces encensoirs ayant quatre chaînes d'argent et deux anneaux. »

Cathédrale d'York. — « *Item*, deux grands encensoirs d'argent, avec les fenêtres supérieures émaillées, et têtes de léopards pour l'émission de la fumée; le don de lord Thomas Arundel, archevêque d'York, pesant

16 livres 6 onces et demie. — *Item*, un nouvel encensoir d'argent doré, avec de petites roses d'argent autour de la coquille supérieure ; le don de M. Etienne Scrope, pesant 4 livres 8 onces et demie. — *Item*, deux encensoirs d'argent, de même forme, avec des fenêtres ouvertes sur la coquille supérieure, et contenant des coupes de fer travaillé; le don des exécuteurs de M. Robert Wildon, jadis trésorier de cette église, pesant 4 livres et demie. — *Item*, une navette d'argent pour contenir de l'encens, avec une cuiller d'argent doré, pesant 2 livres et demie. »

Cathédrale de Saint-Paul. — « Deux encensoirs d'argent, entièrement dorés à l'extérieur, avec des ornements gravés et en bas-relief, avec des festons pendants et des tourelles, et 16 petites clochettes d'argent suspendues, avec chaînes en argent non doré, pesant onze marcs 20 d. — *Item*, deux encensoirs d'argent, avec des chaînes en argent massif, ayant des ornements propres aux églises et des tourelles rondes, et des bandes ornées de dessins gravés pesant 17 marcs et demi. — *Item*, deux encensoirs d'argent, entièrement doré à l'extérieur, ornés de pommes de pin (*pinonato*), et des chaînes d'argent, non dorées, pesant 8 marcs et 5 s. — *Item*, deux encensoirs d'argent, dorés à l'extérieur, avec des chaînes d'argent non dorées, décorés d'ornements en spirale et de pommes de pin (*cocleato et pinonato*), pesant 5 marcs 9 s. — Une navette d'argent, en partie dorée et ornée de gravures, ayant une tête de dragon à l'extrémité supérieure, avec une cuiller et une petite chaîne d'argent, pesant 30 s. »

ENCORBELLEMENT. — On appelle *encorbellement* tout objet qui est en saillie sur le nu d'un mur et qui porte à faux. Dans les monuments du moyen âge on voit un grand nombre de parties bâties en encorbellement. Ces parties sont appuyées sur des consoles ou corbeaux, sur des chapiteaux, des figures, des feuillages ou des moulures, qui vont en diminuant jusqu'au niveau de la surface perpendiculaire de la muraille. On aperçoit fréquemment sur les flancs des églises, aux façades extérieures et même à l'intérieur, des tourelles, des cages d'escalier construites en encorbellement. A la cathédrale de Bourges, les chapelles absidales sont appuyées, à l'extérieur, sur un encorbellement hardi et très-bien bâti. Dans les châteaux, les murs d'enceinte des villes, les portes des abbayes, on voit aussi très-fréquemment des tourelles bâties en encorbellement.

ENDUIT. — Revêtement d'un mur construit en pierres irrégulières, en ciment, en plâtre, en stuc, soit pour lui donner seulement une surface unie, soit pour le préparer à recevoir une peinture à fresque, à l'encaustique ou à l'huile. On s'est servi d'enduits variés aussi bien dans l'architecture antique que dans l'architecture moderne et celle du moyen âge. Il est à noter que dans certains édifices du moyen âge, au XIIe et au XIIIe siècle, on a parfois recouvert d'un enduit les voûtes bâties en petites pierres non appareillées : on a ensuite figuré les appareils sur cet enduit avec un trait de couleur rougeâtre. Il y a des voûtes ainsi revêtues d'enduits à l'église abbatiale de Saint-Julien de Tours, commencée en 1224 et terminée au milieu du XIIIe siècle. Il y en a également à la cathédrale de Nevers.

ENDYTIS ou ENDOTHIS. — Ces mots signifient *couverture d'autel*, en latin *circitorium*. Voy. COUVERTURE D'AUTEL, CHASUBLE.

ENFAITEMENT. — Morceaux de plomb ou d'autre métal, ou de pierre, qui servent à couvrir le faîte des édifices. Il y a des enfaîtements évidés à jour et ornés. C'est la même chose que les crêtes. *Voy.* CRÊTE.

ENFEU. — L'enfeu est à proprement parler un caveau funéraire pour enterrer les morts. De grandes niches, appelées *enfeus*, se font remarquer dans un grand nombre de chapelles ; elles sont souvent pratiquées dans la partie inférieure du mur de clôture du chœur. Ces niches ou enfeus, quelquefois fort simples, quelquefois remarquables par leur ornementation, étaient préparés pour recevoir des tombes. On voit de ces enfeus qui ont un petit autel, dans le cube duquel est une cavité destinée à servir de sépulcre. Le droit d'enfeu était un droit seigneurial dans certaines provinces de France, avant la révolution de 1790. C'est ainsi que Maurice de Craon fit bâtir dans l'église des Cordeliers d'Angers la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, et un enfeu pour la sépulture de ceux de sa maison. Ménage, dans son Histoire de Sablé, fait venir le mot *enfeu* du latin *infodicum* (Liv. IX, chap. 3).

ENGAGÉES (COLONNES). — Les *colonnes engagées* paraissent avoir une partie de leur épaisseur engagée dans une muraille ou dans un pilier. On en trouve beaucoup dans nos églises du moyen âge, depuis le XIIe siècle jusqu'à l'époque de la Renaissance. Il est même à remarquer que les colonnes isolées sont rares dans nos monuments chrétiens ; en sorte que l'on pourrait considérer les *colonnes engagées* comme un des caractères les plus saillants de l'architecture religieuse. Les anciens, cependant, n'ignoraient pas l'emploi des *colonnes engagées* dans leurs édifices; mais ils en ont rarement fait usage. Dans les églises, l'engagement des colonnes est plus ou moins considérable: il varie du quart à la moitié de la circonférence. Les *colonnes engagées* au quart de la circonférence sont plus élégantes que les autres, qui sont lourdes, et dont le profil n'est pas assez libre.

ENGRENÉ. — Les claveaux engrenés sont ceux qui sont taillés de manière à s'emboîter les uns dans les autres, au moyen d'angles saillants et rentrants. *Voy.* CLAVEAU.

ENROULEMENT. — Les enroulements sont des ornements diversifiés à l'infini qui s'enroulent ou se contournent en forme de spirale ou de volute. On appelle encore du même nom les ornements en S tracés sur les côtés des modillons ou des consoles, ainsi que les grands rinceaux contournés, qui sont si multipliés dans les arabesques. L'architecture romano-byzantine a fait un grand usage

des enroulements dans l'ornementation des édifices: on en connaît beaucoup de modèles différents qui se trouvent sur les chapiteaux, le fût et la base des colonnes. On retrouve également des enroulements dans l'ornementation des monuments du style ogival. Dans les vitraux peints et dans les grisailles du XIIIe siècle, on remarque aussi une grande quantité d'enroulements; il en est de même dans la serrurerie de cette époque. Le plus beau spécimen de cette dernière espèce d'enroulements se trouve aux pentures des portes de la cathédrale de Paris, dont le dessin et la gravure ont été publiés dans la *Monographie* de Paris. *Voy.* ARABESQUES.

L'antiquité faisait usage d'enroulements dans les édifices, sur les frises et sur les frontons; les volutes du chapiteau ionique et celles du chapiteau corinthien peuvent être regardées comme de véritables enroulements. L'art de la Renaissance a fait un emploi fréquent des enroulements : il est difficile d'imaginer une variété de formes plus multipliée et en même temps plus élégante que celle qui a été créée alors. Il y a bien loin de ces formes gracieuses et légères, aux formes lourdes et désagréables qui ont été en vogue, plus tard, dans l'architecture moderne.

ENTABLÉES (FEUILLES). — On désigne sous le nom de *feuilles entablées* de larges feuilles plus ou moins épanouies, plus ou moins multipliées, placées sous la saillie de l'entablement, ou plutôt de la corniche, dans les monuments de la période ogivale. Ces feuilles ont un caractère particulier suivant le style d'architecture en vigueur dans les édifices qu'elles sont destinées à décorer. Dès le XIIe siècle, on en voit apparaître en plusieurs endroits; mais ce n'est qu'au XIIIe siècle qu'elles se montrent à peu près constamment : elles furent conservées à la même place et dans la même intention jusqu'à la décadence du style à ogives. Dans le style ogival primitif, les feuilles entablées se recourbent à leur extrémité en forme de crochets et sont séparées par des feuilles variées, moins saillantes, et communément empruntées au règne végétal de notre pays. Au XIVe siècle ces sortes de feuilles sont largement étalées par bouquets régulièrement espacés. Enfin au XVe siècle et au commencement du XVIe, il y a sous la corniche supérieure des feuilles à divisions nombreuses, également réunies en bouquets élégants; mais à cette même époque, on voit souvent les feuilles entablées remplacées par des guirlandes légères de feuilles de vigne, de mauve frisée, de vigne vierge ou d'autres plantes prises à la flore indigène et exécutées avec une grande perfection de détails et une grande finesse d'imitation. Il faudrait nommer à peu près tous les monuments du moyen âge de style ogival, si l'on voulait citer des exemples de feuilles entablées. Nous citerons la cathédrale de Cologne comme l'édifice où elles ont été traitées avec le plus de soin et où on semble leur avoir accordé plus d'importance.

ENTABLEMENT. — L'entablement est une des parties essentielles de la façade antique, celle qui couronne l'ordre entier. Il est composé de trois parties, l'*architrave*, la *frise* et la *corniche*. La proportion la plus convenable pour l'entablement est de lui donner le quart de la hauteur des colonnes. L'*architrave* porte immédiatement sur les colonnes; la *frise* est la partie intermédiaire, enfin la *corniche* est la partie supérieure.

Les moulures, les profils, les ornements, les proportions de l'entablement varient selon les divers ordres d'architecture anciens.

L'architrave qui figure la principale poutre, posée horizontalement sur les chapiteaux pour supporter le plancher, est ordinairement formée dans les monuments antiques de longues pierres régnant de l'axe d'une colonne à l'axe de l'autre colonne. Lorsque cette disposition est rendue impossible par le trop petit volume des pierres, ou leur qualité trop peu résistante, l'architrave se construit avec des claveaux ou pierres cunéiformes bien appareillées.

La figure de l'architrave, dans l'ordre toscan, est une simple plate-bande ou face couronnée d'un filet. Au dorique, elle a deux bandes, ainsi qu'au composite, légèrement en saillie l'une sur l'autre. Dans l'ionique et le corinthien, elle en prend trois que couronne un talon. Au corinthien et au composite, ces bandes sont jointes par de petites moulures taillées d'ornements, ainsi que le couronnement; mais les bandes mêmes sont toujours lisses.

La frise qui simule l'épaisseur du plancher est aussi une plate-bande qui peut recevoir des ornements de plusieurs sortes.

Dans l'ordre dorique la frise est divisée par des *triglyphes* ou faibles saillies quadrangulaires qu'on suppose rappeler les poutres sur lesquelles porte le plancher, et dont l'extrémité est sillonnée par trois rainures ou petits canaux appelés *glyphes*, à deux biseaux tracés verticalement pour faciliter l'écoulement des eaux. Les triglyphes doivent être à distances égales entre elles, un au droit de chaque colonne, un autre au milieu de l'entre-colonnement (les architectes modernes en mettent deux pour obtenir plus d'écartement). L'espace carré ménagé entre deux triglyphes s'appelle *métope*. On croit que primitivement il demeurait ouvert. Depuis, on l'a fermé, et souvent décoré de sculptures, surtout d'un écu ou bouclier rond, souvenir de l'ancienne coutume de suspendre les boucliers aux voûtes des temples pendant la paix; d'autres fois de trophées, de figures et même de sujets historiés. Les métopes du Parthenon, et probablement de plus d'un autre temple antique, étaient des plaques de marbre travaillées dans l'atelier de l'artiste, et qui se glissaient à leur place, après que l'artiste avait fait son travail, au moyen de coulisses réservées dans l'épaisseur des triglyphes. La frise corinthienne et composite, que rien n'interrompt, est susceptible de recevoir des figures, des feuillages en guirlandes ou en rinceaux, des

inscriptions et toutes sortes d'objets décoratifs. Des architectes, sur le déclin de l'art, ont même fait de la frise, alors légèrement convexe, un large cordon de feuillage entouré de rubans. Elle peut enfin complétement disparaître pour laisser porter la corniche immédiatement sur l'architrave. La première prend alors la dénomination de corniche architravée.

La corniche domine tout l'entablement, et doit supporter le toit. C'est ce qui fait que les architectes habiles évitent ordinairement d'en placer, lors même que plusieurs ordres sont superposés, là où l'on ne saurait supposer que le bâtiment puisse être terminé. Les membres de la corniche, dont les moulures peuvent être plus ou moins riches, sont : la cymaise ou cimaise, qui est la partie supérieure (dans le toscan, ce membre est un quart de rond au lieu d'être une moulure ondulée). Le larmier, qui est une moulure à bande lisse, quelquefois cannelée, destinée à laisser égoutter les eaux loin du mur ; à cette fin elle a beaucoup de saillie, et est bordée en dessous d'un petit canal d'isolement.

Le larmier est porté, dans l'architecture toscane, par un talon fort en retraite. Dans les ordres dorique ou composite, par des mutules représentant le bout des solives rampantes du toit; dans l'ionique, par des denticules, et, dans le corinthien, par des modillons, quelquefois par des consoles. Mais ce dernier a aussi, au-dessous de ses modillons, un rang de petits denticules. La corniche est d'un module un quart pour le toscan, d'un module et demi pour le dorique, d'un module pour l'ionique, de deux modules pour le corinthien et le composite. Quelquefois la corniche s'unit immédiatement à l'architrave par la suppression de la frise. On l'appelle alors corniche architravée. Quand l'architecture ancienne procède par arcades, c'est alors l'architrave qui est supprimée.

La hauteur de l'entablement est ordinairement égale au quart de celle de la colonne, base et chapiteau compris. Dès le IVe siècle, l'entablement s'altère et tend déjà à se réduire à la seule corniche. Là où on le conserve en apparence, ses proportions et ses profils lui donnent un caractère insolite, ainsi qu'on peut le voir dans quelques anciens monuments de nos provinces méridionales. Si là il persiste longtemps encore à conserver quelques traces de son origine, autre part il se réduit à la seule corniche supportée par des modillons ou corbeaux, d'abord de la forme rude et austère, décorés sous l'époque romane d'ornements inconnus des anciens. Assez souvent ces corbeaux portent de petites arcatures originairement à plein cintre, plus tard échancrées en créneaux renversés ou formées d'un trèfle déprimé, quelquefois alternant avec un maigre pilastre, ou par une colonnette.

La forme de la corniche se réduit quelquefois à une simple moulure carrée ou arrondie, portée par un chanfrein simple ou multiple, ou par une plate-bande en retraite, tantôt unie, tantôt ornée de têtes de clous. On voit cette plate-bande se découper en nébules ou en espèces de créneaux renversés, terminés par des corbeaux couronnant une zone inférieure de deux ou trois rangs tantôt de denticules, tantôt d'imbrications alternatives, à faces géométrales, ou à face angulaire.

Ces imbrications se montrent quelquefois au-dessous des corniches des premières églises gothiques, mais sous une forme plus aplatie.

Cette corniche est ordinairement portée par des corbeaux, de même que la corniche antique par ses modillons, au-dessous desquels règne, dans un assez grand nombre de monuments, en certaines provinces, une bande découpée soit de trèfles ou de rosettes à quatre, cinq ou six pétales enlevés dans l'épaisseur, et destinés à être remplis en mastic ou en pierre colorée; soit de motifs d'ornementation fort diversifiés, juxtaposés et sans aucune liaison ou rapport entre eux (cette ornementation est plus particulière à l'architecture gothique qu'à l'architecture romane); là, enfin, composée de mosaïques bicolores, plus ou moins importantes. La corniche gothique prend plus d'élégance dans son profil que la corniche romane, et plus de richesse décorative. Le membre supérieur, en roide talus, est à la fois cimaise par la place qu'il occupe, et larmier par l'office qu'il remplit, ainsi que par le petit canal dont communément il est bordé en dessous, et qui se voit aussi sous la corniche romane. Au lieu de l'ancien larmier est une sorte de cavet ou une importante scotie, ornée, aux XIIe et XIIIe siècles, d'un rang ou de deux rangs de feuilles posées verticalement et dites entablées. Ces feuilles sont ordinairement des trèfles, ou des feuilles d'eau enroulées en crochets, ou petites volutes à leur extrémité, comme celui des chapiteaux; un peu plus tard, on y voit apparaître des feuilles de persil, de fraisier, de chêne, de rosier, de violettes. Au XIVe siècle, les feuillages s'inclinent et courent en rampant; l'acanthe épineuse, le houx, le chardon, se montrent et font place, au XVe, aux chicorées, aux choux frisés, et autres végétations analogues, quelquefois aussi à des rameaux naturels, qu'on peut voir, dans certains édifices, entremêlés d'animaux et de figurines. Au XVIe, le caprice varie à l'infini la décoration de la corniche, tandis que la Renaissance commence à rappeler l'entablement antique.

Ni l'art roman, ni l'art gothique ne se sont fait scrupule de placer leurs entablements tronqués partout où ils l'ont jugé convenable, dans l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur.

ENTRE-COLONNEMENT. — L'entre-colonnement n'est autre chose que l'espace ou la distance qui se trouve entre les colonnes. On a cherché à réduire à des règles fixes l'espacement qui doit régner entre les colonnes des divers ordres ; mais il faut convenir que l'ob-

servation ne répond pas toujours exactement aux calculs qui ont été faits. Les règles données par Vitruve et par d'autres auteurs plus modernes peuvent servir à guider, jusqu'à un certain point; mais il faut se garder de leur accorder une autorité trop absolue. Il en est, d'ailleurs, de ce fait, comme de beaucoup d'autres en architecture; et ce serait se tromper fort que de croire que les anciens se soient assujettis à un canon fixe et invariable dans les proportions à donner à leurs monuments, comme on serait fondé à le penser d'après beaucoup d'ouvrages sur la théorie de l'art de bâtir. Il est reconnu que l'entre-colonnement observé avec régularité, communique à la façade des édifices beaucoup d'élégance et de grandeur : les anciens ont excellé, sous ce rapport, à ne point s'écarter des vraies conditions imposées par l'art. Mais au moyen âge, les architectes semblent ne s'être assujettis à aucune règle dans l'établissement des entre-colonnements. Les colonnes se rapprochent autour de l'abside, soit que cette partie de l'édifice soit bâtie sur le plan de l'octogone, soit qu'elle soit arrondie : mais dans les autres parties du monument, elles sont disposées plutôt d'après les besoins de la construction que d'après un système particulier bien arrêté. Il en est à peu près de même dans l'architecture ogivale, lorsque l'on fit usage de colonnes isolées et monocylindriques. Mais lorsque l'on employa les piliers cantonnés de colonnettes plus ou moins fortes, ce qui fut le plus ordinaire, les architectes établirent des entre-colonnements assez réguliers. C'est surtout dans les ouvertures des galeries que l'on remarque entre les colonnettes des espacements réguliers. Néanmoins, les constructeurs des édifices sacrés, au moyen âge, ne se sont jamais astreints à une symétrie sévère sous ce rapport. Nous avouons que ce fait n'est pas un mérite dans leurs œuvres, car la régularité parfaite appartient essentiellement à l'art de bâtir. Ce serait, suivant nous, faire une imitation malheureuse des monuments de l'ère ogivale, que de copier ces irrégularités et suivre ces inégalités dans la disposition des membres principaux d'un grand édifice.

ENTRE-COUPE. — L'*entre-coupe* est un terme d'architecture assez peu usité aujourd'hui, mais qui exprime l'intervalle vide dans deux voûtes qui sont l'une sur l'autre, en sorte que la douelle de la voûte supérieure prend naissance sur l'extra-dos de l'inférieure, qui y est quelquefois ouverte, comme au dôme des Invalides à Paris, où la calotte se détache des côtés de la tour du dôme. On fait souvent des *entre-coupes* pour suppléer à la charpente d'un dôme, en élevant une voûte, pour la décoration extérieure, au-dessus de la première qui paraîtrait trop écrasée au dehors, comme à Saint-Pierre de Rome et à plusieurs églises d'Italie.

ENTRELACÉS (Arcs). — Sur les murs extérieurs des édifices du XIIe siècle, on voit parfois des arcs plein-cintre entrelacés, de manière que le sommet des arcs forme des ogives, au point de jonction. Quelques antiquaires ont prétendu que cet entrelacement des arcs et cette production d'ogives avaient donné naissance à l'art ogival. C'est ainsi qu'ils expliquent l'origine de l'ogive, et c'est là que serait, selon eux, le véritable berceau du système ogival. Le vénérable docteur Milner, si remarquable par son érudition ecclésiastique et si connu des catholiques par son immortel ouvrage de controverse intitulé : *La fin de la controverse*, a développé cette idée dans son *Histoire de la cathédrale de Winchester*. Le même auteur, poussé en cela, comme la plupart de ses compatriotes, avance que cet entrelacement d'arcs est plus commun en Angleterre que partout ailleurs, et que c'est dans la Grande-Bretagne qu'on l'a observé en premier lieu, ce qui a conduit, en ce pays, à la découverte du style ogival ou *style anglais*. Nous ne partageons nullement l'opinion du savant écrivain anglais. Le style ogival n'a pas pris naissance en Angleterre et ce n'est pas par l'observation de l'entrelacement des arcs qu'il a commencé. Il suffit d'étudier les monuments romano-byzantins de transition au XIIe siècle, si nombreux en France, pour saisir, pour ainsi dire, l'origine et suivre les différents progrès de l'architecture qui prit de si vastes développements au XIIIe siècle. *Voy.* Anglais (*Style*), Ogive, Ogival.

ENTRELACS. — Les entrelacs sont des ornements composés de différentes parties qui s'entrelacent et forment ainsi des enroulements, des nœuds, des arabesques plus ou moins compliqués et plus ou moins élégants. Les entrelacs ont été en usage dans tous les styles d'architecture et dans toute sorte de systèmes de décoration. Rien n'est si commun que les entrelacs dans l'ornementation du style romano-byzantin au XIIe siècle. On en a exécuté sur pierre qui offrent une complication surprenante et dont les différentes parties sont entrecroisées avec un artifice ingénieux. Mais c'est surtout dans l'ornementation des vitraux peints les plus anciens que les entrelacs ont été communément employés. On peut même dire qu'ils en forment un des caractères les plus saillants. Nous en avons observé de ce genre dans les vitraux les plus anciens de la cathédrale du Mans, dans un médaillon de vitraux de la cathédrale de Tours : le P. A. Martin en a publié de nombreux et curieux spécimens, empruntés à différents monuments, dans sa *Monographie de la cathédrale de Bourges*.

Les artistes du moyen âge ont souvent employé les entrelacs dans certains travaux accessoires, comme les pentures de serrurerie qui garnissent la porte des grandes églises.

Nous devons ajouter que nous avons observé plusieurs fois des entrelacs fort compliqués, quoique d'un dessin assez grossier et d'une exécution barbare, sur des édifices qui nous ont paru remonter à une époque assez reculée. Ces entrelacs étaient tracés sur des fragments qui avaient appartenu évidemment à des monuments plus anciens en-

core que ceux dans lesquels ils se trouvaient encastrés. Nous les avons considérés comme des restes des ornements usités à la fin de la période romano-byzantine primordiale. Nous n'avons aucune certitude à cet égard ; mais nous avons lieu de croire cette observation fondée. Les plus curieux spécimens se voient aux églises de Saint-Mexme de Chinon, de Saint-Germain-sur-Vienne, et de Cravant, au diocèse de Tours.

ENTRE-MODILLON. — Espace compris entre les corbeaux ou modillons ; il est égal dans toute l'étendue du membre d'architecture garni de modillons. Dans les édifices de la période romano-byzantine, surtout au XII[e] siècle, les modillons sont souvent rattachés les uns aux autres par une espèce de petite arcade plus ou moins ornée, qui sert à recouvrir l'entre-modillon. Cette disposition est commune et d'un bon effet. On en trouve des exemples dans la plupart de nos monuments du centre de la France, bâtis durant la phase transitionnelle.

ENTRETIEN DES EGLISES. — *Voy.* Réparation, Restauration, Badigeon, Ameublement.

EPANNELER. — C'est abattre les arêtes d'une pierre pour lui donner une forme prismatique ou circulaire. C'est aussi ébaucher une moulure, ce qui se fait en donnant à l'objet une forme prismatique dont chaque plan correspond à la saillie des moulures à exécuter.

A l'église de Balan, au diocèse de Tours, on voit au portail qui date du XI[e] siècle, d'un côté une colonne ronde et du côté opposé une colonne à huit pans. Cette dernière colonne n'était pas encore terminée, sans doute, lorsqu'elle a été placée au portail d'entrée : on avait commencé à l'épanneler.

On remarque dans un grand nombre d'églises du XV[e] siècle et surtout de la fin de ce même siècle, ou du commencement du XVI[e] siècle des piliers à plusieurs pans. La forme en est achevée et ils n'étaient pas destinés à être ronds ; on dit quelquefois, cependant, qu'ils sont *épannelés*.

EPERON. — L'éperon est la forme primitive et la plus simple du contrefort. Il consiste ordinairement en une saillie plus ou moins considérable, mais il n'est jamais isolé de la muraille, comme certaines espèces de contreforts. *Voy.* Contrefort. L'éperon est donc un pilier de pierre ou de maçonnerie, construit en dehors d'un mur pour en assurer la solidité. On donne communément aux éperons une forme pyramidale et le sommet se termine par un rempart recouvert de petits ressauts ou larmiers.

ÉPI. — Dès le XV[e] siècle le mot *épi* était employé pour désigner un ornement qui s'élevait aux angles des couvertures des églises et des maisons particulières, et qui servait également à terminer l'extrémité des crêtes. Tous les édifices de quelque importance, églises ou châteaux, au XV[e] siècle et au XVI[e], étaient surmontés de crêtes et d'épis. Malheureusement la plupart des épis ont disparu : on n'en connaît qu'un assez petit nombre de modèles. Au XV[e] siècle, quelques épis consistent en une rosace, rappelant celles que l'on voit aux clefs de voûtes des constructions de cette même époque. Elle est percée au centre par une grosse tige, laquelle offre, dans les épis complets, une pyramide quadrangulaire accompagnée de chardons ou crochets, qui ressemble beaucoup à celles dont les églises gothiques sont hérissées. A cette occasion, nous dirons que toujours l'on a reproduit en plomb ce que l'on faisait en pierre, quant aux moulures et aux feuillages, en suivant les types d'ornementation propres à chaque époque. Un épi de cette espèce, très-bien conservé, existe sur le faîte de la chapelle de la Sainte-Vierge à la cathédrale d'Evreux. Il s'en trouve un autre sur l'église de la Madeleine, à Verneuil, diocèse d'Évreux ; et un troisième se voit sur la chapelle de l'hospice d'Orbec, département du Calvados.

L'époque de la Renaissance a placé un grand nombre d'épis sur le comble des maisons. C'est de ce temps que nous possédons actuellement le plus grand nombre de modèles différents. Les artistes y ont déployé beaucoup de goût. La forme la plus commune peut être ainsi décrite : Sur une base, le plus souvent carrée, plus haute que large, à moulures, ornée sur ses faces de petits mascarons ou de cartels, s'élève un candélabre, un vase élégant, une corbeille ou une urne aux formes élancées, d'où s'échappent des feuillages, des fleurs ou des fruits. Cette base supporte aussi quelquefois des figurines. Les différentes pièces qui composent l'épi sont maintenues par une tige de fer qui les traverse, et qui, à son extrémité inférieure, se partage en quatre branches pour étreindre, si l'on peut ainsi dire, le poinçon sur lequel l'épi entier est fixé : cette pièce de bois s'appelle également *épi*. Nous indiquerons les endroits où se trouvent présentement les plus curieux épis. A Amiens, sur la cathédrale et sur la chapelle des Machabées, épis du XV[e] siècle ; à Aumale, sur l'église, épi du XVI[e] siècle ; à Auxerre, près de la cathédrale, épi du XV[e] siècle ; à Rouen, sur la chapelle de la Sainte-Vierge, épi de la Renaissance. Sur la toiture des châteaux on rencontre un certain nombre de beaux épis du XV[e] siècle et de la Renaissance.

Il y une certaine disposition de pierres que l'on appelle *appareil en épi*. Voy. Appareil

ÉPISTYLE. — Les Grecs nommaient *épistyle, epistylium*, ce qu'on appelle maintenant *architrave*, c'est-à-dire la pierre ou la pièce de bois qui pose sur le chapiteau des colonnes.

ÉPITAPHE. — On appelle quelquefois *épitaphe* un petit monument d'architecture ou de sculpture, avec buste et figures symboliques, qui se plaçait sur les murailles à l'intérieur des églises ou dans les cimetières. Quant aux épitaphes ou inscriptions placées sur les tombeaux, nous n'avons point à en parler. *Voy.* Catacombes, Banderole, Inscriptions.

ÉPOQUE. — I. Winckelmann le premier a

cherché à établir des *époques* dans l'histoire de l'art chez les anciens, d'après l'étude des auteurs classiques et des monuments eux-mêmes. Les appréciations de cet écrivain sont fort savantes et font autorité ; il ne faudrait pas néanmoins y attacher une importance trop grande, attendu que des découvertes nouvelles ont pu apporter des modifications aux conclusions qu'il a tirées de ses études et de ses observations. *Voy.* Classification.

II. Les caractères de l'architecture, au moyen âge, se déterminent surtout par *époques* et non par des *ordres* comme l'architecture ancienne. Chaque époque a sa physionomie particulière : on la reconnaît jusque dans les moindres détails, à l'aide d'une étude attentive. Quand il s'agit de la restauration d'un édifice religieux du moyen âge, ou d'une réparation à pratiquer à quelques-unes de ses parties, il n'est pas plus permis de s'écarter des caractères propres à l'époque à laquelle il appartient, que de s'éloigner dans un ordre imité de l'antique, des profils ou des proportions qui lui conviennent spécialement. *Voy.* Age des monuments et Classification.

A l'article Classification, nous avons indiqué le système adopté par les archéologues modernes, nous n'y reviendrons pas. Nous ajouterons seulement quelques détails sur la classification adoptée par le comité historique des arts et monuments, qui s'appuie sur les Périodes et les Epoques.

Ire PÉRIODE.

Depuis l'établissement du Christianisme jusqu'au xe siècle.	*Style Latin*, appelé aussi Gallo-Romain. Imitation plus ou moins imparfaite de l'architecture antique. *Style Byzantin*, né à Constantinople au vie siècle, dont l'église de Sainte-Sophie est considérée comme le plus beau type.

Époques.	Mérovingienne	où l'influence de l'art romain se fait seule sentir, quoique l'art se dénature beaucoup.
	Carlovingienne	où l'imagination des artistes grecs, chassés par les iconoclastes, ou appelés par Charlemagne, commence à faire sentir les influences de l'art byzantin.

IIe PÉRIODE.

Du xe siècle jusqu'au xiiie, style roman.

Époques.	xie siècle.	où l'art transformé prend un caractère qui lui est propre, quoique formé du mélange de l'art antique et de l'art néo-grec.
	xiie siècle.	où les influences orientales énergiquement ravivées par le retour des croisades, donnent à l'art un nouvel épanouissement, une richesse et une finesse inusitées précédemment dans l'ornementation et l'exécution.

IIIe PÉRIODE.

De la fin du xiie siècle jusqu'au milieu du xvie : style ogival.

Époques.	xiiie siècle, style ogival primitif ou à lancettes. xive siècle, style ogival secondaire ou rayonnant. xve siècle, style ogival tertiaire ou flamboyant. Ce style se continue durant les premières années du xvie siècle, en s'enrichissant d'ornements plus nombreux et plus fins.

IVe PÉRIODE

Du commencement du xvie siècle jusqu'au milieu du xviie : Renaissance.

Époques.	1re moitié du xvie siècle.	Mélange du style grec avec le style ogival ; caractères propres à la Renaissance française.
	De la 2e moitié du xvie siècle jusqu'au milieu du xviie.	L'art abandonne toutes les traditions de la période ogivale ; il conserve néanmoins encore des formes et des détails inconnus aux anciens.

EQUESTRES (Statues). — Sur le frontispice de quelques églises de la période romano-byzantine on voit des statues équestres, d'une grande dimension, sculptées en ronde-bosse à la place d'honneur, comme à Civray, en Poitou, et foulant ordinairement un homme sous les pieds de leur cheval. Ce sujet a été l'objet de discussions intéressantes, au congrès archéologique tenu à Lille en 1845 : nous devons en donner ici une courte analyse. Antérieurement à la session de la *Société française pour la conservation des monuments historiques*, tenue à Lille, et que nous venons de mentionner, un habile antiquaire, M. de Chergé, avait essayé d'expliquer la présence des statues équestres au portail de certaines églises du xie siècle et du xiie. Il y voyait la figure des fondateurs des églises, et il appuyait son opinion sur des conjectures fort ingénieuses. La présence d'un personnage foulé aux pieds du cheval était un symbole de la puissance féodale et des droits des seigneurs sur la personne de leurs vassaux. MM. Duval et Jourdain d'Amiens combattirent cette opinion en disant que, sur les monuments du moyen âge, on ne rencontrait jamais la figure des fondateurs, mais seulement celle des saints, ou des représentations historiques ou symboliques tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce n'est, en effet, que dans de très-rares exceptions que l'on rencontre le portrait des fondateurs au frontispice des monuments religieux. Il suffit toutefois que le fait existe et qu'il ait été constaté, pour que le sentiment émis par MM. Duval et Jour-

dain soit regardé comme trop absolu. C'est ce que M. de Chergé a démontré avec beaucoup de vivacité : il a cité en même temps deux faits tirés de l'archéologie du Poitou et fort curieux. « A sept lieues de Poitiers, dit-il, au milieu des ronces et des herbes sauvages s'élèvent les ruines de l'antique abbaye de Moreaux. La façade du côté de l'ouest subsiste encore assez intacte pour être étudiée avec fruit. Son portail roman, ses contreforts, tout accuse le système de construction du XIIe siècle et un ensemble harmonieux complet sans sutures ni raccords. Aux deux côtés de ce portail, sont sculptés en forte saillie, à droite un lion, à gauche un bœuf. C'est une réminiscence des lions et des bœufs qui supportaient les bassins placés à l'entrée du temple de Salomon. En preuve, lisez cette inscription gravée en belles lettres capitales sur l'un des voussoirs :

UT : FVIT : INTROITVS : TEMPLI : SCI : SALOMONIS SIC : EST : ISTIVS : IN MEDIO : BOVIS : ATQ. : LEONIS :

A Moreaux, ce bœuf, ce lion, servent de piédestaux à deux statues décorées des insignes de la dignité épiscopale dont furent revêtus, durant leur vie, les personnages qu'elles représentent. Au dessous, on lit les inscriptions suivantes, d'un côté :

D'S MISEREATVR GVIL'MI : ADALELMI PICTAVENSIS EPI : ARNAVDI : ARCHIDIACONI : PAT : NR.

De l'autre côté :

D'S MISEREATVR : GRIMOARDI : PICTAVENSIS EPI : ET : ARNAVDI ARCHIDIACONI : PAT : NR.

« Ce Guillaume Adalelme, évêque de Poitiers, est mort en 1140, et Grimoard, évêque de Poitiers, est mort en 1141 ou 1142. Ni l'un ni l'autre n'a été canonisé ; et pourtant, si l'on en juge par la construction de l'église de Moreaux, ce fut peu après le décès de ces prélats que les moines reconnaissants accordèrent à leurs images la place d'honneur qu'ils occupent, en mémoire de quelques bienfaits signalés.

« Or ceci se passait au milieu du XIIe siècle, époque qui coïncide parfaitement avec la date présumée de la construction de la plupart des façades où se voient les statues équestres. La conclusion à tirer de ce simple rapprochement, continue M. de Chergé, me paraît rigoureuse : à Moreaux, les fondateurs, personnages religieux, brillent au fond du temple qu'ils ont construit ou doté, décorés des insignes de la puissance religieuse ; à Civray, à Melle, les fondateurs laïques sont représentés avec les attributs de la puissance temporelle. » (*Séances gén. tenues à Lille*, pag. 70 et suiv.)

M. Duval et M. Didron y voient la représentation d'un fait tiré soit de la Bible, par exemple le châtiment d'Héliodore, dans le temple de Jérusalem, soit de la vie des saints, comme le fait si connu de saint Martin à cheval, et coupant son manteau devant la porte de la ville d'Amiens pour en donner la moitié à un pauvre.

M. Lambron de Lignim a publié un savant mémoire sur cette question. Il a été inséré dans le volume du congrès archéologique de Lille, pag. 145. Il y soutient l'opinion émise par M. de Chergé, et y développe ses preuves d'une manière fort intéressante.

M. de Caumont, dans le même volume, pag. 80, a publié un dessin très-curieux d'une statue équestre du XIIe siècle, qui a été prise à une église romane et placée sur l'église de Saint-Étienne-le-Vieux, à Caen.

Nous devons ajouter ici, pour terminer cette analyse, qu'il est fort difficile de se prononcer en faveur d'une opinion, en condamnant l'opinion contraire. Nous inclinons à penser que les statues équestres, comme les autres statues qui décorent le frontispice des églises du moyen âge, représentent ordinairement des personnages empruntés à l'histoire de la religion plutôt qu'à l'histoire profane. Il ne faudrait pas toutefois être trop exclusif, et en plusieurs circonstances, l'interprétation de M. de Chergé et de M. Lambron pourrait être vraie.

ESCALIER. — Les architectes du moyen âge ont souvent excellé dans la manière à la fois ingénieuse et hardie dont ils ont bâti les escaliers. Nous n'avons aucune observation archéologique proprement dite à présenter sur les escaliers. Parmi les escaliers à rampes courbes on distingue les escaliers dits *en vis* ou *en limaçon ;* ce sont presque les seuls qui aient été employés au moyen âge. Le noyau existe quelquefois ; parfois il est à jour. Les escaliers qui conduisent aux parties supérieures de l'église, comme aux galeries, aux combles, au sommet des tours, sont communément enfermés dans des tours ou des tourelles, selon leur degré d'importance, et tournent en hélice sur un noyau ou pilier central, ordinairement cylindrique. Souvent les tours ou tourelles d'escalier, rondes ou octogones, sont ajoutées en hors-d'œuvre aux grosses tours, et quelques-unes sont entièrement découpées à jour.

Un des escaliers les plus remarquables des édifices en style ogival est, sans contredit, celui qui se trouve dans la tour septentrionale de l'église métropolitaine de Tours, et qui est connu sous le nom d'*Escalier-Royal*. Il est composé de 70 degrés ou marches, et le noyau repose sur une clef de voûte : les côtés ou pans de la voûte sont restés à jour ; de sorte que cet escalier semble appuyé en l'air. C'est un prodige de hardiesse admiré des connaisseurs.

L'escalier du château de Chambord, bâti à la Renaissance, est remarquable sous un autre rapport. Il est formé de deux spirales enroulées sur elles-mêmes de manière que deux personnes qui montent chacune par un escalier différent se voient et s'entendent, jusqu'au sommet de ce double escalier, sans se rencontrer.

ESONARTHEX. — Lorsque le narthex est divisé en deux parties dans le sens de la lar-

geur, on y distingue l'*exonarthex*, partie située vers l'extérieur, et l'*esonarthex*, partie placée vers l'intérieur. Ainsi, dans le temple célèbre de Sainte-Sophie, à Constantinople, l'exonarthex, de 60 mètres de long, sur 6 mètres de profondeur, présente quatre portes : deux de face ouvrent sur l'atrium, et deux latérales conduisent sous les portiques latéraux de l'atrium ; c'est là que les fidèles déposaient leurs chaussures. Les murailles en sont en briques et sans ornements. Il communique avec l'esonarthex par cinq portes fermées avec des ventaux de bronze ornés de croix. Cette seconde galerie, qui a 60 mètres de long sur 10 de large, est voûtée en berceau et présente un soubassement en marbre vert. La voûte était ornée de mosaïques ; l'une de ces peintures représentait l'archange saint Michel, son épée nue à la main et veillant à l'entrée du temple. Aux deux extrémités de l'*esonarthex*, deux portes conduisaient au dehors : l'une est en bronze; elle offre une inscription en lettres d'argent incrustées, et elle est décorée de méandres et de feuilles de vigne.

ESSENTE. — Un mode curieux de décoration des édifices a échappé jusqu'à présent à tous les archéologues ; il a été mentionné d'abord par M. de la Quérière. Ce mode consiste dans l'emploi, au XVe siècle et au XVIe, de l'*essente* ou de l'ardoise ingénieusement taillée et découpée, pour couvrir les parois extérieures des maisons de bois, ainsi que les tympans de leurs pignons et même les toitures.

On appelle *essentes* de petites planches, plus longues que larges, que l'on cloue les unes au-dessus des autres, comme on le fait des ardoises, pour revêtir les pans de bois et les clochers dans la campagne. On s'en sert encore pour couvrir les moulins à vent et quelques maisons dans la Basse-Normandie, parce qu'elles offrent plus de résistance que l'ardoise à l'action impétueuse des vents.

Quand on a voulu faire entrer l'essente, tout à la fois comme moyen de conservation de la charpente et comme décoration, on l'a taillée en dents de scie, en écailles de poisson, et on l'a assemblée de manière à composer des frises (emploi le plus ordinaire), ou de petits motifs d'ornements, tels que losanges, rosaces, etc., d'une façon assez curieuse, sur les différentes parties de la charpente.

Les *essentes* ont disparu de nos villes et de toutes les constructions à mesure que l'emploi de l'ardoise est devenu plus général. On en retrouve des vestiges aujourd'hui dans quelques villes anciennes, comme à Rouen, à Tours, à Beauvais, etc. Mais bientôt ces traces dernières auront elles-mêmes entièrement disparu.

ESTHÉTIQUE.—I. La plupart des écrivains, surtout les Allemands, qui ont traité de l'esthétique, sont entrés dans des considérations philosophiques plus ou moins obscures, plus ou moins fausses. Nous n'avons point à parler longuement de leurs ouvrages dans ce *Dictionnaire;* nous devons toutefois protester ici contre les principes et les conséquences qui y sont développés. La théorie du plus grand nombre de ces auteurs repose sur une philosophie vague, empruntée ordinairement aux idées panthéistiques de leurs plus célèbres penseurs ou rêveurs. Il en résulte un mélange inexplicable de spiritualisme et de matérialisme, et en même temps un langage dont il est difficile de comprendre les termes, faute de précision et d'explication préalable: une même expression, en effet, est prise dans des sens différents plusieurs fois en une seule page. Cette science de l'esthétique, ainsi entendue, sera toujours une science stérile. Quelle conséquence vraiment philosophique et vraiment utile pour l'art peut-on tirer d'une maxime comme celle-ci, par exemple : « LA TOTALITÉ DE L'IDÉE OBSCURE *préexiste à la production d'une œuvre d'art?* » Nous sommes intimement convaincu que les savants français, qui suivent les Allemands dans leurs recherches philosophiques sur l'esthétique, feront fausse route.

Au lieu de se lancer dans les théories de la philosophie de l'art, plusieurs écrivains, pleins d'érudition, de persévérance et de perspicacité, mais doués de trop d'imagination et d'enthousiasme, auraient rendu d'éminents services à la science archéologique, s'ils s'étaient contentés d'appliquer leur génie d'observation à l'étude des faits. Nous ne possédons pas encore assez de faits scientifiquement constatés pour que l'on puisse utilement généraliser les considérations qui paraissent s'y rapporter. Cette dernière réflexion s'applique spécialement à l'archéologie chrétienne.

Nous renvoyons le lecteur à l'article BEAU, où nous avons donné une courte analyse du *Traité du Beau* par le P. André. Nous ajouterons ici quelques pensées sur le même objet, tirées des écrits des Pères de l'Eglise.

Les saints Pères, lorsqu'ils parlent de la beauté humaine, nous la représentent avec les mêmes caractères que Socrate et Aristote : *Rien n'est beau que ce qui est bon.* Ce principe fondamental se retrouve à chaque instant dans leurs ouvrages. Καὶ ταὐτόν ἐστι τ' ἀγαθῷ τὸ καλὸν. (S. Dion. *De divin. nom.* cap. 41, § 8.) Clément d'Alexandrie dit pareillement : Καὶ μόνον τὸ καλὸν δογματίσεται. (*Pædag.*, lib. II, cap. 12.) C'est bien là le principe professé par Socrate. Les Pères le faisaient rapporter à Dieu : Dieu est souverainement beau, parce qu'il est souverainement bon. Mais ils appliquaient aussi cette maxime, ainsi que Socrate, à tous les objets terrestres : Τὸ γὰρ ἑκάστου καὶ φυτοῦ καὶ ζώου κάλλος, ἐν τῇ ἑκάστου ἀρετῇ εἶναι συμϐέϐηκεν. *Uniuscujusque enim plantæ et animalis pulchritudo, in uniuscujusque virtute est posita.* (Clém. Alex. *ibid.*) Lactance, à l'exemple d'Hippocrate et de Galien, a composé un de ses écrits les plus éloquents pour en faire la démonstration sur chacune des parties de l'homme (*De opificio Dei*). Saint Ambroise, saint Grégoire de Nysse, Théodoret et les autres Pères ne négligent jamais de rappeler le même principe. *Deco-*

rum enim quod bonum, dit saint Ambroise. Qu'est-ce que le beau? se demande saint Grégoire de Nysse, et il répond à cette question : Ce qui est en tout point désirable (Greg. Nyss., *in Cant. cant.*, hom. 14). « Le beau accompli consiste dans l'unité, dit saint Augustin ; homme, qui es-tu, pour te flatter de le connaître ? Dieu seul voit l'unité absolue; seul il est l'unité : faible créature, qu'il te suffise d'apprécier le convenable. Là est le beau pour toi, le seul beau dont puisse jouir ta nature mortelle. » (Aug., *de vera Relig.*)

II.

Dans l'architecture, dit A. G. Schlegel, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, pag. 52, on doit considérer : 1° les bases générales de la géométrie et de la mécanique ; 2° la symétrie ; 3° la proportion ; 4° l'ornement.

« L'obéissance aux lois de la géométrie et de la mécanique est d'une nécessité absolue. Les rapports géométriques doivent résulter de la combinaison des lignes droites et des lignes courbes ; et c'est par cette combinaison que l'on arrivera à satisfaire une des facultés naturelles de notre esprit, qui fait qu'il ne trouve de plaisir que là où il existe de la justesse dans les rapports. Par la régularité nous trouvons tout d'abord le rapport entre l'image et la pensée, tandis que l'irrégularité les confond à nos yeux. »

Ces premiers éléments géométriques se trouvent aussi bien dans le plan que dans l'élévation d'un édifice.

La symétrie n'est autre chose que l'accord qui existe entre les diverses parties d'un édifice et que l'œil peut saisir sans effort et à la première vue.

Le troisième élément de l'architecture est la proportion ; et nous entendons par là le rapport des dimensions, soit dans l'ensemble, soit dans les parties. Quelques théoriciens ont voulu établir de certaines proportions absolues ; mais si des peuples ont adopté quelque chose de semblable, on voit, par les modèles que les anciens nous ont laissés, qu'ils n'ont jamais reconnu ces lois qui deviendraient, pour ainsi dire, constitutives des rapports. L'imagination veut, pour ses créations, un libre champ ; et les Grecs, plus que tous les autres, avaient besoin d'une grande liberté dans les arts, pour développer les trésors de leur génie capricieux. Les proportions ne peuvent être que relatives.

Il n'y a que de fausses idées de proportions, et une admiration aveugle de l'antiquité, qui aient pu amener à l'idée exclusive qu'il n'y a de beau que l'architecture grecque, et que tout ce qui s'en éloigne est barbare. Les écrivains des derniers siècles n'ont pas même fait exception en faveur des plus beaux monuments gothiques. Mais, dans tout pays, l'architecture, comme les autres arts, a reçu un cachet particulier d'une croyance dominante, dont tous les ouvrages d'art ne sont que la traduction dans un monde visible.

Après avoir satisfait à toutes les conditions essentielles, pour terminer l'ouvrage, viennent les ornements qui seront le plus convenablement placés aux endroits où les parties de l'édifice se rattachent entre elles, où ses membres viennent s'articuler ; et dissimulant ainsi les points de jonction, ils en formeront un tout régulier

Résumons. Les lignes géométriques servent de bases fondamentales à l'architecture ; la symétrie en fait un ouvrage digne de l'esprit humain ; la proportion en règle les dimensions et le style ; l'ornement y met la dernière main et l'embellit.

ETAT DES ÉDIFICES DIOCÉSAINS EN FRANCE, en 1851. — M. de Contencin, directeur de l'administration des cultes, a publié, au commencement de l'année 1851, un *Rapport* présenté à M. le ministre de l'instruction publique et des cultes sur la situation des édifices religieux, et surtout des édifices diocésains. Ce rapport a jeté l'alarme parmi les amis de nos antiquités religieuses et nationales ; nos vieilles basiliques, dépouillées par la révolution, à peine entretenues matériellement dans quelques-unes de leurs parties, se trouvent dans le plus triste état de délabrement : plusieurs même menacent ruine. Il leur faut donc porter secours sans attendre.

Nous donnons ici plusieurs passages du remarquable rapport de M. de Contencin. Ce sera comme un *Etat des lieux*, dressé en 1851, et qui pourra servir de point de départ à ceux qui auront plus tard à étudier la même question, soit pour constater de plus grands ravages, soit pour constater les réparations.

« L'administration des cultes a 240 édifices à conserver, à restaurer ou à refaire à neuf, en totalité ou en partie, dont 80 cathédrales, autant d'évêchés et autant de séminaires.

« Pour ne parler d'abord que des premiers de ces édifices, ce sont les plus anciens, les plus hardis, les plus vastes et les plus délicats par leur construction ; ceux qui ont été le plus en butte aux mutilations et aux dévastations des anciennes guerres civiles et des modernes fureurs révolutionnaires ; les plus abandonnés longtemps par la négligence ; puis les plus compromis par les fâcheuses restaurations dont ils ont été l'objet ; et enfin, après tout, les plus admirables encore et les plus nécessaires des monuments qui couvrent le sol de notre pays.

« La cathédrale de Paris, seule, d'après un devis remis l'année dernière à l'administration par M. Viollet le Duc, son habile restaurateur, coûterait aujourd'hui à bâtir plus de 80 millions ; d'où on peut induire que l'ensemble des cathédrales représente une valeur de 2 milliards peut-être ; mais de 2 milliards dont le magnifique emploi dépasse toute valeur, parce qu'un tel emploi, œuvre de l'inspiration d'un autre âge, serait irréalisable aujourd'hui.

« C'est de ce précieux dépôt du passé, de sa conservation et de sa transmission à l'avenir, que l'administration des cultes se trouve chargée ; et lorsqu'à cette charge on

ajoute celle de l'entretien et de l'appropriation de quatre-vingts évêchés et d'autant de séminaires, dont plusieurs sont à refaire entièrement, on se demande si, sous la dénomination d'administration des cultes, il ne convient pas de voir une administration de grands travaux publics religieux.

« On a droit de s'étonner surtout, monsieur le ministre, de la modicité du chiffre affecté à ce grand service, chiffre inférieur à celui donné aux palais nationaux et bâtiments civils, qui, moins nombreux, moins anciens, et placés dans de bien meilleures conditions (je n'ai pas besoin de dire moins précieux et moins utiles), ne sauraient soutenir avec nos cathédrales aucune sérieuse comparaison.

« Un étrange préjugé a cours, sans qu'on s'en rende compte, à l'égard de ces antiques basiliques, et vient leur enlever l'attention et l'intérêt dont elles sont si dignes. Leur ancienneté même fait croire à leur perpétuité. Parce qu'elles ont précédé les générations modernes, on dirait qu'elles doivent nécessairement leur survivre sans qu'on ait besoin de les entretenir ; qu'elles subsistent et se défendent d'elles-mêmes contre l'action du temps, comme si elles avaient fait avec lui un pacte de durée, ou comme si la foi des siècles qui les ont élevées était restée dans leur vaste corps pour les animer et les faire vivre de leur propre vie. Cette singulière illusion s'alimente de ses résultats : elle a fait négliger l'entretien des cathédrales, et cette négligence a habitué à croire que l'existence des cathédrales pouvait s'en accommoder ; qu'elles étaient à l'épreuve de l'abandon ; que si elles avaient dû tomber, elles seraient tombées déjà ; qu'il suffit, en un mot, de ne pas les démolir pour assurer leur durée.

« La ruine, la chute imminente d'un grand nombre de ces monuments vient aujourd'hui rappeler qu'ils sont caducs comme tous les autres, et que si on ne se hâte de venir réparer les ravages accumulés de cette longue négligence, et de lui substituer un système régulier de conservation en rapport avec le vrai besoin, on s'expose à des pertes et à des charges incalculables.

« Il n'est personne qui ne puisse se convaincre par lui-même de la gravité de cette situation. Si l'on visite nos cathédrales, non pas en se promenant autour, mais en montant sur les voûtes, sur les terrasses, en examinant les détails de leur construction, on est épouvanté de voir partout des combles pourris, maintenus par des poteaux qui portent sur les voûtes; des chêneaux dépouillés de plomb ou recouverts de lames cent fois resoudées et cent fois déchirées ; des flaques d'eau qui séjournent dans les rigoles, et qui, peu à peu, pénètrent les maçonneries ; le salpêtre qui, de jour en jour, étend son action corrosive ; les corniches, destinées à garantir les murs, écornées, laissant couler les eaux le long des parements; des meneaux de fenêtres maintenus au moyen de boulons et de colliers en fer ; des joints ouverts, des placages cachant le développement du mal ; des constructions particulières accolées au flanc des contreforts, des caves et des fosses d'aisances dans les fondations ; des cours humides qui absorbent la pluie et entretiennent une humidité constante dans les soubassements ; sur les terrasses des dalles brisées, déplacées et replacées avec parcimonie ; partout des étais, du fer, des lézardes, des restaurations inachevées et d'autant plus nuisibles, des arcs-boutants qui fléchissent, des écoulements des eaux mal combinés, des conduits engorgés, partout enfin un entretien insuffisant. Voilà l'état général des cathédrales, sans parler des accidents majeurs survenus par suite de cet état dans un grand nombre de ces vieux monuments.

« Un coup d'œil rapide jeté sur leurs vicissitudes fera comprendre, monsieur le ministre, comment il doit nécessairement en être ainsi.

« Bâties la plupart pendant les xᵉ, xiiᵉ, xiiiᵉ xivᵉ et xvᵉ siècles, nos cathédrales se trouvent avoir aujourd'hui sept cents, six cents, cinq cents, quatre cents ou trois cents ans de durée. Les plus considérables, les plus vastes et les plus belles étaient à peine achevées, que les désastres, qui ont affligé notre pays pendant les xvᵉ et xviᵉ siècles, ont commencé leur ruine, soit par l'abandon, soit par la dévastation.

« Pendant les xviiᵉ et xviiiᵉ siècles, l'engouement pour un style d'architecture récemment adopté était tel, que les systèmes de restauration appliqué à ces édifices fut pour eux un malheur ; non-seulement au point de vue de l'art, mais encore sous le rapport de leur solidité. Ils furent traités en dépit du principe de leur construction ; on leur reprochait de n'être point en harmonie avec ce que l'on regardait alors comme le beau en architecture, et on les torturait pour les soumettre au goût du jour.

« En même temps, et à la faveur de ce discrédit, les chapitres laissèrent peu à peu s'établir autour de ces monuments une foule de constructions parasites, maisons, boutiques, appentis, qui, vendus depuis comme biens nationaux, sont devenus des propriétés particulières, extrêmement nuisibles à la conservation des cathédrales, en les privant de l'action de l'air et de l'écoulement des eaux.

« La Révolution vint enfin les dévaster officiellement; leurs couvertures, leurs vitraux, leurs plombs enlevés, laissèrent, pendant des années, la pluie, le vent, la neige, pénétrer ces vieilles bâtisses affaiblies et précipiter l'action du temps.

« Jusqu'à cette fatale époque, les cathédrales avaient, pour s'entretenir et se conserver, les ressources considérables des riches dotations dont elles étaient pourvues. La même main qui fit leur désastre les dépouilla de ces moyens de les réparer.

« Elles passèrent dès lors à la charge de l'Etat, qui se fit leur tuteur, et qui en contracta toutes les obligations.

« Lorsque le culte fut rétabli, tous ces grands édifices abandonnés et dévastés pen-

dant douze ans, demandaient des réparations immédiates. Non-seulement alors il fallait les préserver des intempéries, mais presque tout le mobilier nécessaire à l'exercice du culte était à réparer et à refaire. Il était difficile, en quelques années, de suffire à toutes ces dépenses, à une époque, d'ailleurs, où, l'eût-on pu, personne n'était bien en état de donner une idée exacte de la situation de ces édifices et des travaux à y exécuter. On alla donc au plus pressé ; on fit provisoirement les réparations les plus indispensables, plutôt pour mettre les cathédrales en état de servir immédiatement que pour les restaurer en elles-mêmes. On légua à l'avenir la charge de cette restauration, mais on la légua en la masquant sous des demi-mesures qui favorisèrent son aggravation.

« Une des causes qui y ont le plus contribué est le système d'abonnement auquel l'entretien des cathédrales a été soumis pendant de longues années. Ce système, qui consistait à allouer à chaque édifice diocésain une somme annuelle et fixe de 2, 3 ou 5,000 fr., dont l'emploi était abandonné aux autorités locales, eût été tout au plus admissible pour des édifices neufs, d'une construction simple et en parfait état ; mais, pour des cathédrales si anciennes, si vastes et si compromises par les causes de ruine qui avaient précédé, il faut le dire, ce système d'allocations tellement minimes qu'elles ressemblaient plutôt à une aumône qu'à une subvention, et d'abonnement tellement aveugle qu'on n'y rendait compte ni de l'objet ni de l'emploi, a été lui-même une dernière cause de ruine qui acheva de mettre les cathédrales dans l'état alarmant qu'elles présentent aujourd'hui.

« Il est vrai que sur le crédit général des édifices diocésains, qui ne s'élevait pas moins alors qu'à deux millions, des sommes assez considérables furent affectées à des travaux extraordinaires pour certaines cathédrales ; mais ces travaux, faits toujours en vue de satisfaire à un besoin ou à une influence du moment, sans connaître, la plupart du temps, l'état des édifices dans lesquels on les exécutait, furent le plus souvent désastreux ; témoins la cathédrale de Rouen, où une flèche en fonte fut montée sur une tour ébranlée, pendant que de tous côtés le monument menace ruine et tombe en poussière ; la cathédrale de Reims, où les travaux du sacre du roi Charles X furent une cause de dévastation pour cet édifice ; la cathédrale de Paris, où des sommes assez considérables furent employées à des restaurations en mastic, en dalles et en placages de pierre tendre fixée avec du plâtre et des clous ; la cathédrale de Séez, où les allocations accordées, au lieu de servir au besoin réel de cet édifice, dépourvu de fondations et qu'il faut reprendre en sous-œuvre, ne furent employées qu'à dénaturer toutes ses formes anciennes, sous prétexte de symétrie, et où la fonte, substituée à la pierre, y devient un agent de destruction ; la cathédrale de Chartres, où, après l'incendie, un comble en fer, recouvert de cuivre, vint remplacer l'ancienne charpente couverte en plomb, et laisse mouiller les voûtes de la façon la plus dangereuse, où tout le système ancien d'écoulement des eaux fut changé sans utilité, en mutilant les vieilles constructions ; la cathédrale de Bourges, où les fonds de l'État soldèrent des travaux sans nom et qui ont dénaturé la forme extérieure de ce monument ; la cathédrale de Luçon, où tous les piliers de la nef, repris par le milieu en blocage et en pierre tendre, s'affaissent et fléchissent aujourd'hui d'une manière effrayante ; et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer.

« Un pareil état de choses devait éveiller et éveilla en effet l'attention de tous ceux qui avaient pris au sérieux, non-seulement ces édifices en eux-mêmes, mais les principes d'art qui avaient dirigé leur construction.

« Les Chambres, les journaux, les commissions, les artistes, les archéologues, les étrangers mêmes, s'élevèrent contre ces dispendieuses dégradations commises à l'égard de certaines cathédrales, et contre l'abandon également désastreux dans lequel on laissait les autres.

« L'administration s'émut ; elle voulut s'arrêter dans cette voie ; à la faveur du retour de l'opinion et du mouvement de l'art vers la science des constructions gothiques, elle voulut connaître la situation réelle de tous les édifices diocésains et s'occuper d'eux pour eux-mêmes.

« Le résultat de son investigation ne s'est pas fait longtemps attendre ; il s'accusait déjà lui-même ouvertement par des accidents et des ravages ostensibles dans la plupart de nos édifices religieux, et on ne peut plus aujourd'hui se dissimuler que ces grands monuments, la gloire et la richesse de la France, sont à bout de résistances à tant de causes de leur destruction, et qu'ils marchent rapidement vers leur chute.

« Il ne serait pas juste de faire retomber, d'une manière absolue, la responsabilité de ce résultat sur les administrations qui ont précédé, pas plus que sur les artistes qui ont dirigé les fâcheuses restaurations dont il a été parlé. Ce fut la faute de tout le monde, ou plutôt la faute du temps dont l'esprit n'était pas tourné vers l'appréciation et la science des constructions gothiques, qui ne diffèrent pas moins des autres constructions sous le rapport de leurs besoins essentiels et de leurs conditions de statique et de préservation, que sous celui du style, de l'ornementation et de l'archéologie.

« La renaissance de l'art de ces constructions est toute récente ; et en cela, comme en bien d'autres choses, c'est l'avantage de la stérilité même de notre temps, que si nous ne pouvons rien produire, du moins nous respectons et nous comprenons beaucoup mieux ce qui a été, et nous nous re-

plions sur le passé avec une activité d'autant plus fidèle qu'elle ne saurait être jalouse.

« Animée de cet esprit judicieux et modeste, une génération nouvelle d'artistes s'est dévouée à l'étude et au culte de nos vieux monuments, et elle est parvenue à les comprendre et à les restaurer avec une science et une habileté que ces édifices n'avaient pas eu le bonheur de rencontrer depuis leur origine, et qu'on dirait être le retour de l'esprit même qui présida à leur construction.

« Et, par un concours providentiel, ce retour a précisément lieu au moment où nos monuments religieux n'en peuvent plus, et sont, pour ainsi dire, arrivés à leur dernière heure. — Les ressources seules font défaut.

« Pour faire comprendre leur nécessité, je dois ici, monsieur le ministre, révéler par des chiffres toute l'étendue du mal et toute l'importance du remède qu'il réclame. Je le dois à ma responsabilité et à la vôtre, non moins qu'à l'intérêt du pays, qu'il est temps d'avertir de l'abîme de dépenses qu'il se creuse lui-même, si, par une prompte et intelligente résolution de sacrifices gradués et par là faciles, il ne vient enfin préserver d'une ruine imminente ses plus beaux et ses plus indispensables monuments.

« J'ai l'honneur de vous soumettre, avec le présent rapport, un tableau de la situation actuelle de cinquante-trois de nos cathédrales, avec des indications et des chiffres précis sur chacune d'elles, duquel il résulte que les travaux à y entreprendre sans plus de retard, si on ne veut les laisser tomber, doivent s'élever à une somme de 40 millions. (Ce tableau n'a pas été publié.)

« Les vingt-sept autres cathédrales ne sont pas mentionnées dans ce tableau; moins importantes ou en meilleur état, elles ne demandent cependant pas moins, en moyenne, pour les empêcher de venir à l'état de ruine où sont la plupart des premières, qu'une somme de 200,000 fr. chacune, ce qui donne un total de 5,400,000 fr.

« En somme, 45,400,000 fr. pour le rétablissement complet des cathédrales, en laissant en dehors la reconstruction totale des trois cathédrales de Marseille, de Moulins et d'Ajaccio.

« Maintenant, monsieur le ministre, tous ces travaux, aussi bien que ceux à faire pour l'assainissement et la conservation des évêchés et des cathédrales, nécessitent l'acquisition des propriétés qui y sont accolées, ou dont l'emplacement doit servir à leur reconstruction. Cette opération d'*isolement*, surtout à l'égard des cathédrales, est des plus importantes, et doit précéder les autres. Les constructions parasites accolées à ces beaux monuments, outre qu'elles les déshonorent, hâtent leur ruine en empêchant les eaux pluviales de prendre leur cours, en minant leurs fondations et multipliant les causes d'incendie. Il en est même qui ne sont pas seulement accolées, mais creusées en quelque sorte dans l'épaisseur des murs des cathédrales, qui sont criblés de trous, d'armoires, de scellements de poutres, de fosses et de réduits. Comment connaître l'état des soubassements et des contreforts, comment surtout entreprendre de les réparer sans le déblaiement complet de leurs abords, par l'achat et l'enlèvement de toutes ces constructions qui les obstruent ?

« Total général, se rapportant à l'ensemble des travaux de restauration des édifices diocésains, pour les remettre sur le pied d'entretien, 80 millions.

« Voilà la vérité, monsieur le ministre, et pour ainsi dire le bilan de l'administration des cultes.

« Cette situation, toutefois, quelque grave qu'elle soit, n'est pas encore désastreuse pour nos finances, si on veut y pourvoir; mais, ce qui est indubitable, c'est qu'elle va le devenir tous les jours, si on ne s'en inquiète pas et si on élude.

« L'emploi de ces 80 millions, en effet, peut être réparti sur vingt années, en affectant ainsi pour chacune d'elles 4 millions.

« Cette répartition ne saurait être réduite à de moindres proportions sans perdre toute son efficacité. Elle n'est pas arbitraire. Cette somme de 80 millions et cette durée de vingt ans sont en effet corrélatives. Ainsi, si au lieu de vingt ans on mettait trente ans, quarante ans à l'opération du rétablissement des édifices diocésains, ce ne serait pas 80 millions qu'il faudrait, mais 90 ou 100 millions, et plus peut-être. Par contre, si, au lieu de vingt ans, on ne voulait mettre que dix ans, la dépense totale pourrait n'être que de 75 ou 70 millions. Rien n'est plus aisé à comprendre que la loi de cette proportion. Ainsi, outre que le temps est destructeur et qu'on perd ce qu'on lui accorde, dans l'état où sont nos cathédrales, cette action du temps peut se trouver décuplée et centuplée par leur affaiblissement, et la dépense peut s'accroître par sa lenteur ou son défaut d'à-propos dans des proportions indéfinies. Avec le crédit annuel de 4 millions réclamé, il faudra même beaucoup d'économie et surtout une méthode suivie, une attention scrupuleuse de la part des architectes pour conduire les restaurations. Il ne faudra commencer un travail qu'avec la certitude de l'achever le plus promptement possible ; car, dans ces sortes de travaux, les retards se payent cher, les ajournements triplent une dépense ; souvent, faute d'une corniche neuve, on laisse un mur périr ; faute d'un chéneau placé à temps et comme il convient, ce ne sera pas la réparation d'une voûte ou d'un arc-boutant, mais leur reconstruction qu'il faudra entreprendre. Nous voyons souvent des parties d'architecture intacte détruites dans un espace de cinq ou dix ans, et dont le remplacement a coûté des sommes considérables faute d'une réparation de quelques centaines de francs faite à propos.

« Sous un autre rapport, une trop grande lenteur apportée dans l'exécution de certains travaux entraîne des pertes notables par les dépenses accessoires auxquelles cette lenteur donne lieu, et par les détériorations résul-

tant de la dénudation des parties de l'édifice soumises à la restauration et de celles qui les avoisinent. On ne peut se faire une idée exacte de l'étendue de ces fausses dépenses lorsque les travaux sont conduits avec trop de lenteur, ou au moyen de ressources annuelles trop faibles : les échafauds qui se pourrissent, les précautions provisoires qu'il faut prendre tous les hivers pour préserver les travaux en cours d'exécution, les ravalements ajournés qui laissent les constructions exposées aux intempéries, les maçonneries découvertes qu'il faut reprendre après la mauvaise saison, les écoulements d'eau qui se font mal sur des bâtisses non terminées : toutes ces causes augmentent d'autant plus les dépenses que les travaux se font avec plus de lenteur.

« Permettez-moi, monsieur le ministre, de citer un exemple :

« Dans plusieurs de nos cathédrales, à Beauvais, à Reims, à Chartres, à Amiens, il faut refaire les couvertures des bas-côtés et chapelles du chœur, ainsi que les chéneaux, et rétablir à neuf les anciens systèmes d'écoulement des eaux ; si l'allocation annuelle est suffisante, on entreprendra pendant une campagne, je le suppose, deux ou trois travées à la fois, c'est le moins qu'on puisse faire ; mais, pour rétablir ces couvertures, chéneaux, gargouilles, conduites, etc., il faut réparer les corniches qui les portent, les arcs-boutants qui sont au-dessus, les galeries qui y touchent. Il sera donc nécessaire, si les allocations annuelles sont insuffisantes, de découvrir, faire tous les travaux de maçonnerie, puis recouvrir provisoirement en planches, en toiles ou de toute autre manière pour passer l'hiver ; découvrir de nouveau à la campagne suivante, réparer le dommage causé par les gelées, et établir enfin les couvertures définitives. Le monument souffrira beaucoup, et on aura ajouté aux dépenses réelles, aux dépenses qui laissent une trace, de fausses dépenses, des dépenses provisoires perdues pour tout le monde.

« Dira-t-on que l'on concentrera les ressources sur une ou deux cathédrales, de manière à y exécuter les travaux rapidement, et qu'on ajournera les travaux réclamés par les autres ? Mais un travail de la nature de celui que je viens de citer pour exemple, mené sur un seul édifice, avec des allocations raisonnables, ne durera pas moins de cinq ou six ans, puisqu'il faut l'étendre sur onze ou treize travées ; pendant ce temps, les dégradations s'aggraveront dans les autres cathédrales, et enfin, quand on arrivera aux dernières, ce ne sera plus une restauration qu'il faudra entreprendre, mais une reconstruction presque totale ; ce ne sera plus 4 ou 500,000 francs qu'il faudra dépenser pour chacune d'elles, mais 1 million, 2 millions peut-être, comme il le faut à l'heure qu'il est pour Rouen, pour Reims, pour Sens et pour Beauvais. On ne saurait le dissimuler, ces monuments, tous à peu près du même âge, ayant tous subi les mêmes dégradations et également souffert des mêmes causes de ruine, sont arrivés à un moment où il devient nécessaire de les consolider sérieusement, avec économie sans doute, mais sans parcimonie, sous peine de les voir tous périr à peu près en même temps, et de se trouver entraîné à des dépenses cent fois plus considérables que celles qu'on aura voulu éviter.

« La répartition en vingt années des 80 millions nécessaires pour le rétablissement des édifices diocésains, soit 4 millions par année, pendant cet espace de temps, a donc sa raison dans l'état de ces édifices et dans la nature des travaux qu'on doit y exécuter. Elle a été calculée de manière à rendre cette grande opération possible dans l'intérêt de ces édifices et des finances de l'Etat. Etendue sur plus de vingt ans, cette somme de 80 millions ne suffirait plus à son objet, et l'augmentation de dépense qui résulterait pour l'Etat de cette fausse économie devient incalculable ; resserrée sur moins de vingt ans, elle pèserait trop lourdement sur chaque exercice, et ne pourrait pas même être dépensée au delà d'une certaine mesure dans cette limite de temps.

« Les travaux à faire aux cathédrales, non compris leur isolement, entrent dans ce chiffre total de 80 millions pour 45 millions, soit 2 millions 250,000 francs par année.

« Ce chiffre de 2 millions 250,000 francs n'est, en réalité, qu'un peu plus du double de ce qui est accordé aujourd'hui pour l'entretien et les réparations des cathédrales, sur le crédit général des édifices diocésains. Mais ce crédit, doublé pendant vingt ans, produit, par le fait, plus du double de travaux, parce qu'il permet d'entreprendre, dans un temps donné, des ouvrages qu'il est nécessaire d'ajourner lorsqu'on n'agit qu'avec un crédit insuffisant.

« Ce crédit de 2,250,000 francs pour la restauration des cathédrales sera moindre, en définitive, que celui qui est accordé pour l'entretien et la conservation des bâtiments civils et palais nationaux, qui sont, comme je l'ai déjà dit, moins anciens, en bien meilleur état, et d'une beaucoup plus simple construction.

« Ces derniers édifices figurent en effet au budget pour un crédit total de 2,678,429 francs, sans préjudice des crédits spéciaux, pour travaux extraordinaires aux mêmes monuments, comme il s'en exécute actuellement au Louvre, à Versailles et à Fontainebleau.

« Ce budget de 2,678,429 francs est à peine suffisant pour les bâtiments civils ; et, pour nos magnifiques et vieilles cathédrales, 1 million ; et, pour nos deux cent quarante édifices diocésains, 1,950,000 francs seulement sont accordés !

« Cette allocation est évidemment insuffisante ; l'économie qui s'obstinerait à la maintenir serait une économie désastreuse. Si elle prévalait, je suis obligé de déclarer, monsieur le ministre, que, dans l'impossibilité de pourvoir à tous les besoins, l'administration se trouverait dans la dure alternative de sacrifier l'existence de nos plus belles

cathédrales à la conservation des autres édifices diocésains, ou la conservation de ceux-ci à l'existence de celles-là. Les cathédrales de Rouen, de Séez, de Sens, de Troyes, d'Angoulême, de Langres, de Meaux et autres s'écroulent. On ne peut entreprendre de les sauver sans y engouffrer les 1,950,000 francs par an du crédit affecté à la généralité des besoins, et par conséquent, sans abandonner tous les autres édifices diosésains au dépérissement. Ou bien on ne peut employer ces 1,950,000 francs à la conservation de ces derniers édifices sans décréter la chute des premiers.

« Telle ne saurait être certainement l'intention du gouvernement ni la volonté du pays. Nos cathédrales sont une de nos plus grandes et de nos plus glorieuses richesses nationales; elles représentent un capital énorme, accumulé à grand'peine par les siècles passés pour satisfaire au besoin le plus sacré, le plus persistant, et, plus que jamais pour nous, le plus salutaire. Ces grands centres de prières, où toutes les générations semblent venir se rencontrer dans la majesté d'un même culte et dans l'égalité d'une même destinée, ont, sur les populations des villes, un effet moral puissant, auquel ne saurait être comparé celui de nos bilbliothèques et de nos musées. En eux survit et se prolongent au milieu de nous une grandeur et une délicatesse de l'art d'où nous sommes déchus, mais dont l'expression nous relève. Leur perte serait irréparable, et leur abandon sacrilége. Quand l'Etat s'est porté le tuteur de ces monuments de la foi de nos ancêtres; quand il a pris, à cet effet, les immenses dotations que leur piété y avait attachées, ce n'a pas été sans doute pour les laisser périr et pour ne léguer aux générations suivantes que des ruines qui l'accuseraient.

« L'existence des cathédrales, d'ailleurs, est un fait nécessaire; si on les laisse tomber, il faudra les reconstruire. Or il résulte de calculs positifs, dont vous pourrez voir le détail sommaire dans une note jointe au présent rapport, que les quatre-vingts cathédrales de France coûteraient 250 millions à rebâtir, non comme elles sont, mais dans les conditions les plus simples et les moins dignes de leur objet, dépourvues de tout ornement, de tout luxe, même de construction, élevées avec des murs unis et des voûtes en plâtre ou en bois, ne présentant à l'extérieur que des surfaces nues percées de fenêtres, à l'intérieur qu'une suite de piliers carrés, des parements froids et dépouillés de toute décoration.

« Et maintenant, une fois bâties, il faudrait toujours les entretenir. Or on ne pourrait compter pour cet entretien moins de 1 p. 100 annuellement de la valeur de leur capital, soit 2,500,000 francs, et l'Etat n'affecte annuellement à l'entretien des cathédrales actuellement existantes qu'environ 1 million! Et ces cathédrales ne sont pas neuves, et elles ont été longtemps abandonnées, et ce n'est pas un capital de 250 millions qu'elles représentent, mais, comme je l'ai déjà dit, de 2 milliards peut-être!

« Ce million, morcelé en quatre-vingts parts, est un ajournement; il n'entretient pas, il trompe. Les besoins auxquels il est insuffisant s'accumulent; et pour vouloir économiser 2 millions pendant quelques années, on aboutit rapidement à une ruine tellement imminente, que 10 et 20 millions par an suffiront à peine pour la réparer.

« Telle est la situation, monsieur le ministre; s'il eût été nécessaire de fortifier l'intérêt qu'elle inspire, j'aurais pu le faire par des considérations accessoires, puissantes, qui se présenteront, du reste, d'elles-mêmes à votre esprit et à celui de l'assemblée. J'aurais pu faire ressortir l'avantage précieux, dans la disposition actuelle des esprits, de créer, sur les divers points de la France, des chantiers de travaux qui, à la différence de ceux de l'industrie, lesquels n'occupent guère que les bras et ne satisfont l'intérêt des uns qu'en excitant la jalouse ambition des autres, ennoblissent le travail en y faisant participer l'intelligence, et élèvent les âmes par la haute destination religieuse de l'objet de ce travail et par leur contact avec la foi qui y respire. J'aurais pu faire remarquer le grand intérêt national que nous avons à favoriser le mouvement de l'art architectural dans un de ces retours les plus heureux aux grandes sources de son inspiration; à former des ouvriers habiles dans l'exécution de cet art, et à élever par là le niveau de ce goût et de cette perfection dont le cachet distingue nos créations françaises. L'intérêt secondaire du Trésor lui-même, enfin, s'y retrouverait par surcroît, dans le mouvement de consommation et d'importation qui s'établirait nécessairement autour de ces grands centres de construction.

« Mais, monsieur le ministre, l'intérêt immédiat qu'inspirent nos édifices religieux ruinés et celui qu'a l'Etat à ne pas laisser se consommer leur chute, sont assez puissants pour qu'il m'ait suffi de vous en présenter le tableau. Ce tableau n'a rien que de rigoureusement vrai; tout le monde peut s'en convaincre; nos monuments diocésains le diront eux-mêmes à qui voudra les visiter. Plus particulièrement chargé de les connaître et de les conserver, j'ai dû être l'organe de leur détresse : je me suis acquitté de mon devoir, et je remets maintenant ce grand intérêt à votre haute sollicitude. »

ETOFFES. — I. Par étoffes nous entendons toute espèce de tissu de fil, de soie, de laine, d'or, d'argent, etc. Les étoffes de l'antiquité et du moyen âge n'ont jamais été l'objet d'une étude très-détaillée au point de vue archéologique; et celles du moyen âge, quoique d'une époque plus rapprochée de nous, sont encore moins connues que celles de l'antiquité.

A la fin du IVe siècle, vers le temps de Claudien, le luxe des chrétiens eux-mêmes, accru de jour en jour, contribua à perpétuer l'art de former des fleurs et des figures dans

de riches tissus, celui de teindre, celui de broder, et vraisemblablement celui d'imprimer des ornements sur des toiles. L'art d'enrichir des étoffes par des dessins de tout genre fut porté à cette époque, et dans les siècles suivants, à un degré de perfection que nous pouvons à peine égaler. Une tunique, un manteau renfermait quelquefois jusqu'à six cents figures. On y voyait représentée, en différents tableaux, la vie entière de Jésus-Christ, sa *Nativité*, sa *Passion*, sa *Sortie du tombeau*, les *Noces de Cana*, la *Résurrection de Lazare*, le *Paralytique emportant son lit sur ses épaules*. On y voyait aussi, par un mélange bizarre, dont les toiles des Indiens avaient donné l'idée, des *lions*, des *panthères*, des *ours*, des *taureaux*, des *arbres*, des *rochers*, des *chasseurs*, *tout ce que l'art des peintres, qui s'efforcent d'imiter la nature, peut inventer*. Les habits de ces chrétiens efféminés, disait un orateur qui blâmait ce luxe, sont peints comme les murailles de leurs maisons. (S. Asterius, *Homil. de Divite et Lazaro* [Ed. Ruben.], pag. 3 et 4.)

Il n'est pas à croire que les manufactures de toiles imprimées établies dans l'Egypte, dans la Syrie, dans la Cilicie, s'anéantirent tant que dura cet usage qui leur offrait un nouvel aliment. Nous savons, en général, que les manufactures d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, où se fabriquaient ces robes à figures, existaient encore après les conquêtes des Sarrasins, lorsque les peuples de l'Occident, attirés dans ces contrées par l'esprit de dévotion ou par l'esprit de commerce, y recueillirent les précieux restes de l'industrie des anciens. Celles de Tyr et d'Alexandrie notamment étaient en pleine activité, sous la protection des califes, dans les VIII[e] et IX[e] siècles, pendant les pontificats de Grégoire IV, de Léon IV, d'Etienne VI. Elles fournissaient encore aux chrétiens des tentures et des habillements où étaient représentés, comme dans les temps précédents, les mystères de la religion chrétienne, les images des apôtres, et tout à la fois les animaux réels ou fantastiques qu'on y voyait au temps de Claudien. Les églises de Rome étaient pleines de leurs ouvrages.

On voyait représentés sur les tentures et sur les diverses étoffes fabriquées du temps de Claudien, à Tyr et à Alexandrie, de même que sur les vêtements dont parle S. Astérius, différents sujets qui supposent un grand nombre de personnages. On peut consulter à ce sujet Anastase le Bibliothécaire dans les vies des souverains pontifes, de saint Adrien, de Léon III, de Grégoire IV, de Léon IV, d'Etienne VI, pag. 110, 127, 162, 168, 176, 236, etc. Nous en donnons un extrait ci-dessous.

Nous pouvons nous faire une idée de la beauté des étoffes de soie que les fabricants d'Alexandrie et que les Arabes eux-mêmes exécutaient, soit en Orient, soit en Espagne, soit en Sicile, dans le X[e] et le XI[e] siècle, par les fragments trouvés à Paris en 1793, dans le tombeau de Morard, mort en 1014, et dans celui d'Ingon, mort en 1025, tous deux abbés de Saint-Germain-des-Prés. Ces fragments, très-intéressants pour l'histoire des arts, ont été décrits sommairement par Lenoir dans le *Musée des monuments français*, tom. I, pag. 161 à 165. Ils ont donné à M. Desmarest l'occasion de faire une savante dissertation sur quelques étoffes du moyen âge, et notamment sur les procédés employés dans la fabrication des étoffes brochées.

II.

Extraits de l'ouvrage d'Anastase le Bibliothécaire.

TOM. II, p. 402.

Vestis alba holoserica rosata.
— de blatthin.
— de quadrapulo.
— de stauraci.
— olovera.
— cum pavonibus.
— rubea alythina.

TOM. III, p. 334.

— alba de chrysoclavo cum rotis.
— holoserica rosata cum chrysoclavo.
— rosata cum rosis.
— aquilarum habens historiam.
— de chrysoclavo et gammadiis.
— aureo texta opere, historiam habens Adnuntiationis.
— auri textilis
— auro texta.
— candidis margaritis ornata.
— ex auro purissimo cum gemmis a Carolo M. donata.
— chrysoclava cum blatta Byzantea
— cum aquila.
— cum auro et gemmis albis.
— cum chrysoclavo.
— habens historias.
— cum cruce de chrysoclavo.
— cum historia S. Martini jacentis.
— cum gryphis et chrysoclavo.
— cum leonibus.
— cum rotis, aquilis, et cruce cum gammadiis.
— cum rosis et hominum effigiebus.
— de chrysoclavo, cum gemmis albis.
— fundata cum periclysi de stauraci.
— de fundato.
— cum cruce in medio.
— cum gryphis.
— habens periclysin de blatthin.
— cum periclysi de octapulo.
— cum periclysi de quadrapulo.
— cum periclysi habens angulos.
— habens aquilas et periclysin de quadruplo.
— habens in medio crucem de periclysi.
— de fundato habens crucem cum gammadiis.
— habens historiam leonum.
— habens leones, cum arboribus et gryphis.
— habens mucrones per circuitum.
— de fundato, cum tabula de chrysoclavo effigiato.
— ornata in circuitu de olovero.
— de fundato pretiosissima, cum chrysoclavo.

Vestis de olovero, cum gryphis et unicornibus.
— cum leonibus et periclysi de octapulo.
— habens gemmas et mala aurea.
— de purpura imperiali cum historiis.
— cum cancellis et rotis de chrysoclavo.
— de quadrapulo, ornata in circuitu.
— habens in medio crucem de chrysoclavo.
— de serico.
— de serico mundo cum aquilis.
— de spanisco.
— de stauraci, cum periclysi de blatthin.
— de Tyrio, habens historiam Danielis, cum periclysi de stauraci.
— habens historiam Nativitatis et Resurrectionis.
— habens Resurrectionem et imaginem pontificis.
— habens rosam et aquilam, cum cruce de chrysoclavo et gammadiis.
— holoserica.
— cum chrysoclavo habens historiam.
— rubea cum caballo albo.
— de arodina (coloris rosacei cum chrysoclavo).
— habens listam de argento.
— alba sigillata cum gammadiis, periclysi de blatti.
— cum auro et gemmis.
— de fundato, habens historiam aquilarum.

III.

Autres extraits d'Anastase, où sont indiquées les variétés dans les matières, les tissus et les ornements des voiles ou rideaux dans les églises.

Tom. I, p. 401.

Vela alba holoserica.
— alba holoserica rosata.
— alba holoserica modica rosata.
— Alexandrina majora.
— alythina.
— de blatthin Byzanteo.
— de blatthin Neapolitano.
— de fundato.
— de octapulo (vulgo arazzi).
— de palliis sericis.
— de stauracin.
— modica.
— modica sigillata.
— rubea alythina.
— parchalia.
— philoparia Alexandrina.
— prasina.
— quadrapula.
— serica alythina.
— Tyria.

Tom. III, p. 333.

Vela alba holoserica rosata, Pascnæ adumbrantia sacra.
— alba holoserica rosata.
— alba rosata.
— Alexandrina.
— aquilata.

Vela cum aquilis.
— de blatthin.
— cum argento spanisco.
— ex auro texta.
— de basilisci, ornata de holovero.
— de chrysoclavo, cum historia.
— ubi Leo IV pictus.
— francica.
— ornata in circuitu de blatthin.
— ornata in circuitu de olovero.
— ornata utraque parte.
— cum periclysi.
— cum periclysi de blatta Byzantea.
— cum periclysi de Tyrio.
— habentia cornua instar gryphorum.
— habentia cruces et gammadias.
— habentia historiam Dei genitricis.
— habentia historiam leonum.
— de holoserico.
— ex imizino.
— linea ; — linea ornata de fundato.
— majora ; — majora de fundato ; — majora et minora.
— minora ornata in circuitu de blatthin.
— modica fundata.
— modica de olovero ; — de olovera cum cruce.
— de periclysi cum blatthin.
— de quadruplo, ornata de Tyrio.
— de Rhodino.
— rubea ; — serica ; — serica alba.
— serica de blatthin Byzantea.
— serica de prasino.
— de serico pigacio.
— spanisca ; — de spanisco ; — de spanisco ornata de fundato.
— de Tyrio, ornata de blatthin Byzantino.

IV.

Dans le second vol. des *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature,* publiés par les PP. A. Martin et Ch. Cahier, on voit reproduit par la chromolithographie les dessins de plusieurs étoffes orientales. Nous regrettons vivement que le savant auteur de ces dessins, le P. Martin, n'ait pas donné encore le commentaire qui les doit accompagner. Nous allons en faire une courte description, sans pouvoir donner de documents propres à en éclaircir l'histoire, au point de vue archéologique. On pourrait rapporter plusieurs faits, après ceux que nous avons déjà ci-dessus énumérés, pour démontrer que les plus antiques étoffes historiées que nous connaissions, proviennent des fabriques de l'Orient. Plusieurs noms attestent assez clairement l'origine asiatique de diverses étoffes plus ou moins riches. Le *damas* comme la *lévantine* est bien peu de chose au prix des brocarts d'or et d'argent dont la fabrication est si ancienne dans la région du Liban. L'*auriphrygium,* dont nous avons fait le mot *orfroi,* rappelle, de même que les *vestes attalicæ,* ces splendides draps d'or dont le secret semble avoir appartenu longtemps à l'Asie Mineure. Les inventaires des églises mentionnent souvent les draps d'Alexandrie, *vela Alexandriæ*, ou *panni Alexandrini,* et les *serica Africana.*

Byzance devint de bonne heure le grand entrepôt, sinon le centre de fabrication, des plus riches étoffes de soie. Ce fait, attesté par un grand nombre de preuves, explique certaines expressions qui paraissent fréquemment dans quelques écrits du moyen âge. Beaucoup d'étoffes répandues dans tout l'Occident provenaient de Byzance, soit qu'elles y fussent fabriquées, soit qu'elles y vinssent en dépôt, après avoir été fabriquées ailleurs.

Une des étoffes trouvées dans la châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, est à fond rouge. Elle est semée de grands disques arrondis, au milieu desquels se trouve un éléphant richement caparaçonné. La trompe et les pattes sont couvertes de couleurs de fantaisie. Les pattes s'appuient sur des enroulements verts qui laissent échapper une tige élancée qui passe derrière le corps de l'animal et va s'épanouir au-dessus en plusieurs branches fort élégantes. Le cercle du disque est orné de perles et de feuillages qui rappellent beaucoup l'ornementation communément désignée par les antiquaires sous le nom de byzantine. Entre les grands cercles se trouvent des rosaces où l'on voit des perles et des feuillages d'un caractère analogue. Le jaune domine dans les disques, et le vert et le bleu dans les rosaces. L'une des statues de la chapelle à Cividale du Frioul (*Voy.* fig. à la fin du vol.) porte un manteau largement drapé, sur lequel on voit des ornements en forme de disque et des fleurons qui sont évidemment une imitation libre d'étoffes semblables à celles de la châsse de Charlemagne. L'étoffe dont nous venons de parler, et qui se trouve dans la châsse de Charlemagne, porte une inscription en caractères grecs fort difficiles à déchiffrer et que le savant M. Hase a lue ainsi :

ΕΠΙ ΜΙΧΑΗΛ ΠΡΙΜΙΚΗΡΙΟΥ ΚΟΙΤΩΝΟΣ ΕΙΔΙΚΟΥ.
ΠΕΤΡΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΕΥΡΙΠΟΥ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ Β.

On y reconnaît aisément le nom de *Michel, primicier de la chambre impériale*. Quant à *Pierre* et à l'*indiction seconde*, ce sera, sans doute, un moyen de trouver la véritable époque à laquelle appartient cette belle et curieuse étoffe.

Une seconde étoffe du trésor d'Aix-la-Chapelle est à fond jaune, avec des ornements bleus. Le tissu est divisé en carrés par des lignes bleues, au milieu desquels sont deux cygnes affrontés, également bleus, avec un bec blanc et une espèce d'aigrette derrière la tête. Sur le milieu du corps se trouve un damier composé de petits carrés jaunes et blancs.

Un autre tissu, également du trésor d'Aix-la-Chapelle, est à fond rouge avec des ornements jaunes et verts. Le dessin forme des compartiments octogones allongés, au milieu desquels sont deux oies ou deux canards affrontés : ils ont derrière la tête une espèce de large ruban, et ils sont séparés par une tige qui laisse échapper deux belles feuilles, à sa partie inférieure, pour recevoir les pattes des palmipèdes, et qui se termine au sommet par une espèce de fleur en forme de vase. Sur un des petits côtés de l'octogone, on voit des cœurs alternativement rouges et verts, sur un fond jaune. Les losanges qui réunissent les compartiments entre eux sont ornés d'une rosace à huit divisions, assez semblable aux rosaces d'architecture à la fin de la période romano-byzantine et au commencement de la période ogivale.

Un troisième tissu, aussi du trésor de la même église, à fond vert, est à grands dessins d'ornementation, à fond violet. Ce sont des griffons, moitié oiseaux, moitié quadrupèdes, munis d'ailes de papillon ocellées. La tête et les pattes d'oiseaux sont en or; sur la poitrine est un plastron carré, orné d'or. Au-dessous, et alternativement avec les griffons sont des paons, à tête et à pattes d'or; la crête est également d'or, et à la naissance des ailes on voit un disque orné d'or. Entre les paons sont des ornements délicats et variés, formés surtout de feuillages artistement disposés. Au pied des griffons, on remarque de petits animaux accroupis, dont le nez prolongé en une espèce de trompe mobile et relevée rappelle beaucoup certains animaux de l'Inde. Cette étoffe est d'un grand effet.

Dans le tom. II des *Mélanges* on voit encore le dessin d'un magnifique orfroi de Ratisbonne, de la chasuble présumée de saint Wolfgang. C'est un riche tissu or et soie. Le fond de soie est rouge et bleu, et l'enroulement en or offre dans ses contours alternativement un quadrupède et un oiseau. Les galons sont ornés de figures de léopards et d'oiseaux, avec des fleurons et des lignes inclinées couvertes de dents de scie. Ce dessin, dans son ensemble, présente beaucoup d'analogie avec les enroulements sculptés qui ornent la façade orientale de la cathédrale de Bari, dans le royaume de Naples.

V.

Outre les tissus dont nous venons de donner une courte description, il en existe encore quelques autres bien connus des archéologues. La chape de saint Mexme, à Chinon, au diocèse de Tours, la chape dite de Charlemagne, à Metz, et un tissu qui enveloppe des reliques au Mans, paraissent remonter à une époque antérieure au XIIe siècle. On peut les prendre comme spécimens des étoffes qui furent employées dans nos églises, pour les vêtements sacrés, depuis le VIe siècle jusqu'au XIIe siècle. Elles ont d'ailleurs une analogie frappante avec les étoffes orientales de la châsse de Charlemagne et du trésor d'Aix-la-Chapelle. La chape dite de saint Mexme, à Chinon, est d'une ampleur prodigieuse et d'une forme très-antique. Le fond en est bleu, couvert de léopards enchaînés et affrontés. Les léopards sont alternativement blancs avec taches rouges, et jaunes avec taches vertes. Au-dessus de ces léopards sont des oiseaux au vol, et au-dessous des espèces d'animaux carnassiers (ce ne sont pas des lièvres, comme l'a dit et publié faussement M. de Caumont,

Rud. d'archéol., pag. 19). Les oiseaux et les petits animaux carnassiers sont rouges et blancs sur une ligne, verts et jaunes sur la ligne suivante.

Sur le second tissu qui existe au Mans, on voit, comme dans le précédent, un seul et même sujet reproduit uniformément sur toute l'étendue du tissu. Deux lions debout affrontés sont séparés par un objet pédiculé que M. Hucher du Mans prend pour une coupe, mais dans lequel M. Le Normand reconnaît un autel du feu, ou *pyrée*, emblème de la religion de Zoroastre. Aussi M. Le Normand ne fait-il pas difficulté d'attribuer le tissu du Mans à la même origine que celui de Chinon. Il remarque que l'objet en forme d'astre ou d'étoile, qu'on voit imprimé au haut de la cuisse de chacun de ces animaux, se trouve sur d'autres monuments sassanides, notamment sur un vase de même origine existant dans la collection de la Bibliothèque Nationale. (*Voy.* la *Notice* de M. Le Normand, dans le XIVe volume du *Bulletin monumental.*) Il en conclut que ce tissu peut très-bien remonter au IVe ou au Ve siècle. Le fond du tissu de soie est rouge, les lions sont ouvrés en soie verte et rehaussées de plaques rouges, disposées dans le but d'imiter les muscles et les os; de minces filets jaunes dessinent les formes et séparent les couleurs. Cette appréciation, quant à l'antiquité, appartient à M. de Caumont. Pour nous, nous pensons que cette étoffe n'est pas antérieure au XIIe siècle.

Le troisième tissu est une chape conservée dans la cathédrale de Metz, à laquelle elle aurait été donnée par Charlemagne, suivant la tradition; ce tissu appartiendrait conséquemment à une époque très-reculée. Il est en soie rouge; on y voit des aigles aux ailes éployées d'un très-beau style et divers ornements semés sur le fond et de petite dimension. Les couleurs employées dans les broderies de la chape de Metz sont le jaune, le bleu et le vert.

VI.

Nous devons encore mentionner, parmi les plus curieux modèles d'étoffes, qui nous viennent des époques archéologiques les plus éloignées, une étoffe historiée à Sainte-Walburge d'Eischtadt. Le fond en est pourpre, et dans de larges encadrements ovales composés de feuillages et de deux rangées de perles, on voit une figure qui paraît être une figure de femme, les bras tendus en croix, la tête entourée d'un nimbe, les oreilles ornées de pendants; la poitrine est couverte d'un pan carré d'étoffe ornée d'un damier pourpre, argent et jaune. La poitrine, les épaules et les bras sont couverts d'une étoffe à fond vert, à losanges jaunes, encadrés d'une bandelette pourpre. La taille est serrée par une ceinture chargée de croix d'argent; le reste de la robe est vert. A ses côtés sont deux lions dévorants, qui se précipitent sur elle. C'est sans doute la représentation d'une scène de martyre. Le personnage est un de ces généreux confesseurs de la foi chrétienne exposés aux bêtes par la cruauté des persécuteurs. Les médaillons ovales sont séparés par une rosace d'ornementation d'une grande élégance. (*Mélang. d'archéolog.*, vol. II, planche XVIII.)

Une magnifique étoffe, en partie conservée jusqu'à nos jours, et dont le dessin est complet, fut donnée par saint Henri à Ratisbonne. Elle est or, argent et soie. En voici une courte description : le centre, en drap d'or, est orné de deux jolis enroulements en soie rouge et verte, qui se terminent, le premier par un monstre ailé, à queue de serpent, le second par des fleurs ou des feuillages assez semblables à la partie supérieure d'une fleur de lis. A côté de l'enroulement inférieur on voit deux animaux, en soie rouge, au milieu du drap d'or. Cette partie centrale est encadrée, en haut et en bas, par une espèce de ruban, séparé du centre par un filet rouge : on y remarque, au milieu, un petit enroulement en soie rouge et verte; on voit à côté deux oiseaux à la course, ayant le corps rouge et les ailes vertes. Cette partie, où l'or domine, est accompagnée, en haut et en bas, d'un large ruban en soie rouge, sur lequel court un léger enroulement de perles. Enfin le tout est accompagné d'un large galon d'or, faisant partie de l'étoffe, orné, au centre, d'un quatrefeuilles en soie verte et rouge, et, aux angles, de deux lions d'argent. Cette composition produit le meilleur effet; elle est d'un goût excellent, et l'ornementation en est légère et d'un dessin heureux. (*Mél. d'archéol.*, tom. II, planche XVI.)

A Eichstadt, on possède de charmants échantillons d'étoffes anciennes, appartenant aux vêtements sacerdotaux de saint Willibrod. Le fond est en soie rouge, avec des entrelacs variés en or, au milieu desquels sont des ornements en argent. Ces étoffes sont très-riches et très-belles. (*Mélang. d'archéol.*, tom. II, planche XVII.)

VII.

Parmi les rares étoffes en soie que l'on fait remonter à l'ère romano-byzantine secondaire, on peut citer la chasuble de Saint-Rambert-sur-Loire, décrite par M. l'abbé Bouet. Cette chasuble, fermée de toutes parts, n'a qu'une ouverture dans la partie supérieure, à peine suffisante pour laisser passer la tête du prêtre. Elle n'est pas échancrée comme les chasubles actuelles; les côtés cependant sont un peu arrondis et ont environ 4 centimètres de moins que la bande centrale. Elle va en s'élargissant jusqu'aux extrémités inférieures, qui ont assez d'ampleur pour que le prêtre puisse, au moment de la célébration des saints mystères, la relever sur les bras, et que cependant la partie antérieure et la partie postérieure continuent de retomber presque jusqu'à ses pieds. Elle n'a pas non plus la roideur de nos chasubles modernes; mais, comme un manteau léger et soyeux, elle retombe autour du corps en plis larges et ondoyants. L'ornementation en est riche, simple et gracieuse : sur un fond de soie, des filigranes d'or dessinent de gracieux compartiments, dans les-

quels sont relevés en or alternativement deux colombes et deux lions affrontés, aux formes pures et bien arrêtées. Les compartiments sont interrompus par une bande d'environ 10 centimètres de largeur, qui descend des deux côtés de l'ouverture, jusqu'au bas de la chasuble. Cet ornement sacerdotal n'a qu'un mètre 5 centimètres de hauteur.

Les tissus les plus précieux, l'or, les pierreries, les broderies les plus exquises, les peintures les plus délicates, furent prodigués dans l'ornementation des chasubles. Les débris des anciennes mosaïques, les miniatures des plus anciens manuscrits et le récit des écrivains qui les ont décrites les représentent ainsi dès les premiers siècles de l'Eglise.

L'ornement le plus saillant et le plus ordinaire de la chasuble antique était une bande partant de la partie inférieure jusqu'à l'ouverture supérieure; là elle se divisait pour contourner celle-ci, se réunissait de nouveau et descendait jusqu'à la partie inférieure dorsale, ressemblant parfaitement au pallium archiépiscopal. Dom Claude de Vert prétend même que c'était le véritable pallium ancien, qui, plus tard, fut réduit aux simples bandelettes. Dans les anciennes chasubles, c'est pour l'ordinaire sur ces bandes qu'étaient prodigués les plus précieux ornements. *Voy.* Chasuble.

La chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale de Sens, est en soie violette, brodée près du collet et bordée de galons qui forment par-devant un dessin symétrique. La mitre du même prélat, également conservée dans le trésor de la cathédrale de Sens, offre un tissu rehaussé par des galons dessinant des rinceaux dans le goût byzantin, et par quelques broderies.

Durant la période ogivale, les tissus présentèrent quelques modifications dans leurs ornements, quoique le fond se rapproche toujours considérablement de celui des tissus en usage pendant la période romano-byzantine. Une des modifications principales qui s'introduisirent au xiiie siècle fut l'apparition des armoiries des donateurs, ce qui n'avait pas eu lieu au xiie siècle, et quelquefois des personnages disposés comme dans les vitraux, au milieu de cadres arrondis, elliptiques ou quadrilobés. Un des plus curieux exemples de cette innovation se voit à la chasuble du bienheureux Thomas de Biville. Cette chasuble, dont le tissu se compose de soie et de fil d'or, offre sur toute sa surface des compartiments en losange, formant une sorte de damier. Quatre figures sont brochées dans les losanges, savoir : une fleur de lis, une façade de château à trois tours crénelées, un aigle et un lion efflanqué, allongé. Ces figures héraldiques appartiennent à saint Louis et à sa famille. Tout le monde sait, en effet, que la fleur de lis est le signe héraldique des rois de France, et que les trois tours étaient les armoiries de Blanche de Castille, mère de saint Louis. Le lion efflanqué et allongé appartenait au royaume de Léon, depuis longtemps uni à la Castille sous la domination de la famille de la reine Blanche : les deux royaumes une fois réunis, on en cumula les armoiries. Enfin, l'aigle simple de sable formait les armoiries de la maison de Maurienne; or, Marguerite de Provence, femme de saint Louis, était fille de Raymond Bérenger, comte de Provence, et de Béatrix, fille de Thomas, comte de Maurienne et de Savoie; ainsi, l'aigle que nous voyons appartient aux armoiries de la famille de la reine de France.

Les couleurs de la chasuble de Biville sont actuellement bien ternies par l'effet naturel de la vétusté. Les armes de France et de Castille paraissent avoir été sur fond rouge, les autres sur fond de sinople ou verdâtre; et comme il y a deux rangs de ces dernières armoiries et un seul rang des armes de France et de Castille, la teinte verdâtre domine.

Avec la chasuble, on conserve à Biville un manipule dont le travail n'est pas le même que celui de la chasuble. Il a peu de largeur et offre des dessins symétriques assez bizarres, offrant quelque analogie, au premier aspect, avec les méandres grecs.

Au xive siècle, on continua d'orner les vêtements ecclésiastiques d'écussons armoriés et l'on y ajouta des broderies assez grandes, où l'on figurait des scènes tirées de l'Evangile, des personnages isolés, des anges, etc. La chape de Saint-Maximin, département du Var, offre dans une suite de cadres arrondis divers traits de la vie de Notre-Seigneur.

Les tissus du xve siècle et du xvie siècle sont plus communs que les précédents, et on en possède un grand nombre de spécimens, qu'il serait trop long de décrire ici. Très-souvent les ornements ecclésiastiques sont formés de soie unie, sur laquelle une main plus ou moins habile a brodé à l'aiguille et en soie, en or ou en argent, des fleurons, des enroulements, des dessins géométriques, des feuillages ou même des personnages.

Quand on étudie certains monuments accessoires de nos grandes églises, comme les pierres tombales et les vitraux peints, on y trouve de charmants spécimens de broderie et de tissus variés. Les traits gravés sur les pierres tombales donnent exactement la forme des dessins qui entraient dans la composition des tissus, et la couleur des draperies qui couvrent les personnages dans les verrières peintes, vient compléter les renseignements que les monuments funéraires avaient donnés. Rien n'est plus curieux à étudier sous ce rapport que les parements qui se trouvent sur l'aube des évêques ou des ecclésiastiques au xive siècle et au xve siècle. On y observe des ornements très-délicats et très-ingénieusement combinés. Nous en dirons autant des manuscrits à miniatures et des tableaux des vieux maîtres. C'est une mine fort riche en renseignements sur la couleur, la variété, la somptuosité des étoffes, en même temps que sur les costumes des grands personnages. *Voy.* Chasuble, Tapisseries, Tissus.

ETOILES.—Petit ornement à quatre pointes et à facettes assez usité sur les moulures des édifices du style romano-byzantin. Les étoiles sont juxtaposées carrément et elles enferment entre elles ordinairement des pointes de diamants.

ETOLE.— Tout le monde, dit Bocquillot, dans son *Traité historique de la liturgie sacrée*, ne convient pas de ce que c'était que l'étole, appelée ainsi du mot latin *stola*. On dispute de sa forme et de son usage ancien. Le sentiment qui me semble le mieux fondé est que c'était autrefois une robe longue qui couvrait tout le corps, ouverte par-devant, laquelle était bordée depuis le tour du col jusqu'au bas de passements ou de broderie, ou de pourpre, ou de quelque autre étoffe précieuse. Il est certain que le nom de *stola*, *étole*, se trouve en plusieurs endroits de l'Ancien et du Nouveau Testament (*Esther*, VI, 10, 11 ; *Luc*. XV, 22 ; *Apoc*. VI, 11), et que partout où il se trouve, il se prend pour un habit ou une robe. Il est aussi fréquent dans les auteurs profanes, dans le même sens. On peut donc assurer que c'était dans les commencements un nom générique pour toutes sortes de vêtements. Dans le temps de Cicéron, on voit qu'il appelle *toga* le vêtement des hommes, et *stola* la robe des femmes. Aujourd'hui il ne nous reste plus de l'ancienne étole que la bordure, et cette bordure ne laisse pas d'en retenir le nom, parce que c'est ce que l'étole avait de plus précieux (Liv. I, chap. 7).

Dans les planches de la *Roma sotteranea* (Rome souterraine), de Bosio (pag. 389 et autres), l'étole est représentée dans sa forme ancienne, semblable à l'étole en usage actuellement, comme une bande d'étoffe précieuse ou *orfroi*. Dans les exemples rapportés par ce savant antiquaire, l'étole est portée par les chrétiens des deux sexes. Il est digne de remarque qu'on y voit un homme portant l'étole sur l'épaule gauche, ce qui peut servir à expliquer l'origine de la manière dont les Grecs la portent dans leurs cérémonies sacrées.

Dans les monuments du IXe siècle, nous voyons constamment l'étole sous forme de bandelette étroite, ornée de croix et enrichie de broderies de toute espèce. Il n'y a pas de doute qu'à cette époque l'étole était devenue un vêtement purement ecclésiastique, et réservé même aux évêques, aux prêtres et aux diacres. Au concile de Laodicée, célébré en 364, on permettait encore aux lecteurs et aux sous-diacres de porter l'étole. Mais au concile de Mayence, tenu sous le pontificat du pape Léon III, il est ordonné aux prêtres de porter toujours l'étole comme un signe de l'ordre de prêtrise qu'ils ont reçu. Nous lisons dans la Vie de saint Odon, abbé de Cluny, mort à Tours en 942, que c'était la coutume de son temps que les personnes récemment ordonnées portassent continuellement l'étole pendant un certain temps, après leur ordination.

Les étoles, comme les autres vêtements sacrés, furent faites des étoffes les plus précieuses, et souvent enrichies de perles et de pierreries. Quelquefois elles furent brodées avec soin et on y représenta plusieurs images de saints sous des baldaquins. Chaque étole avait, comme à présent, l'empreinte de trois croix, et ce fut pour broder les croix avec plus de somptuosité, aux deux extrémités, que ces extrémités furent peu à peu élargies, comme nous les voyons présentement. Nous devons ajouter néanmoins que les étoles, en Italie, ne furent jamais aussi larges qu'en France. On peut observer une grande quantité de modèles variés des broderies et autres ornements des étoles, non-seulement sur les vitraux peints des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, mais encore sur les pierres tombales, les cuivres funéraires et les manuscrits à miniatures.

EUCHARISTIE. — Nous plaçons sous ce titre un témoignage frappant de la croyance des premiers chrétiens à la présence réelle de Notre-Seigneur dans le sacrement de l'eucharistie. Nous en avons rapporté d'autres, d'après les monuments, comme celui-ci, à l'article CATACOMBES. Dans une peinture de la neuvième chambre du cimetière de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, publiée par Arringhi, on voit un petit agneau avec une palme, ayant sur le dos un petit vase entouré d'un nimbe ; on y voit ce même agneau peint plusieurs fois parmi les anges. Buonarotti pense que dans les temps reculés les chrétiens conservaient peut-être l'eucharistie dans un pareil vase placé sur un agneau, comme ils se sont servis par la suite de vases qui avaient la figure d'une colombe.

ÉVANGÉLIAIRE.—I. L'Evangéliaire est le livre qui renferme les saints Evangiles selon saint Matthieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean, ou bien seulement les extraits des Evangiles qui se lisent à haute voix dans l'église durant la messe. Dès la plus haute antiquité ecclésiastique, les Evangéliaires furent ornés avec une extrême magnificence. Les chrétiens voulaient ainsi figurer le respect profond qu'ils professaient pour le livre de la loi nouvelle, où sont recueillies les paroles de la divine Sagesse, sorties de la bouche de Jésus-Christ.

Sur des verres peints trouvés dans les catacombes et décrits par le savant antiquaire Buonarotti, on voit la représentation du livre des Évangiles. Plusieurs auteurs ont reproduit par la gravure les riches couvertures d'antiques Evangéliaires. On en voit plusieurs dans le traité de Pacciaudi *sur le culte de saint Jean*, dans les recueils d'Allegranza et de Bottari, et principalement dans le troisième volume du *Thesaurus diptychorum* de Gori.

On connaît une coutume fort curieuse au sujet des riches Evangéliaires qui servaient dans les églises. On attachait solidement au pupitre l'un des côtés de la couverture, de manière à ne laisser de libre qu'un seul côté, lequel était somptueusement décoré et restait apparent.

Nous avons eu occasion de mentionner plusieurs couvertures d'Évangéliaires en or,

et ornés d'émaux, à l'article EMAIL (*Voy.* ce mot). *Voy.* encore le mot COUVERTURE.

II.

Pour témoigner de la manière la plus évidente leur profond respect pour le texte sacré des Evangiles, les chrétiens écrivirent, dès les temps les plus anciens, les paroles inspirées en lettres d'or et d'argent sur des peaux de vélin teintes en pourpre. Anastase le Bibliothécaire rapporte que l'empereur Constant, en 657, « offrit au bienheureux apôtre Pierre des Evangiles *en or*, *aurea* (écrits en lettres d'or), ornés de pierres précieuses blanches d'une grandeur extraordinaire. » Le pape Grégoire III, en 731, « avait les Evangiles, écrits en lettres d'or et ornés de pierreries, le tout pesant quinze livres. » Charlemagne, en 800, lorsqu'il fut couronné empereur par le pape Léon III, offrit à la Basilique de Latran, entre autres dons, « un livre des Evangiles du plus pur or, enrichi de pierres fines. » Le même Léon III « fit faire pour l'église de Saint-Pierre, son patron, des Evangiles en or, avec des pierreries de couleur verte et de couleur rouge de la plus grande beauté, placées tout autour, pesant 17 livres 4 onces. » Vers le même temps, nous trouvons dans le trésor du monastère de Centule ou de saint Riquier, « une copie des Evangiles, écrite en lettres d'or, avec des plaques d'argent, et merveilleusement ornée d'or et de pierres précieuses. » Guy, abbé du monastère de Fontenelle ou saint Wandrille, qui mourut en 787, « laissa à l'église *une châsse pour les Evangiles* qu'il avait fait exécuter et enrichir d'ornements d'or, d'argent et de pierres précieuses. » Saint Ansigise, abbé du même monastère, offrit, en 831, une copie des saints Evangiles, à l'église de son abbaye. Dans sa Vie on lit les paroles suivantes: « Il ordonna d'écrire les quatre Evangiles en or, sur vélin teint en pourpre, en caractères romains : on écrivit en entier les Evangiles selon saint Matthieu, saint Luc et saint Jean ; mais sa mort étant survenue, l'Evangile selon saint Marc resta inachevé. On connaît des exemples très-anciens de la coutume de teindre en pourpre le vélin destiné à recevoir la copie des textes sacrés. Saint Jérôme, dans son épître à Eustochium, nous fait connaître cette pratique, lorsqu'il dit : « Le parchemin est teint en pourpre, l'or coule pour tracer des lettres, *aurum liquescit in litteras :* les volumes sont ornés de pierres d'un grand prix. » Les livres de l'Ancien Testament, de la version des Septante, furent également écrits fort souvent en lettres d'or, sur le vélin le plus soigné. Saint Ephrem (*Parœn.* XLVIII) rapporte que souvent les moines consacraient leur temps à teindre en pourpre les parchemins destinés à cet usage. Les parchemins ainsi préparés étaient appelés *membranæ purpureæ*, et *chartæ coccineæ*, ou *croceæ*. Dans la Vie de saint Wilfrid, archevêque d'York, de 669 à 709, écrite par un contemporain, nous lisons le trait suivant : « Notre saint évêque ajouta encore à la gloire de la maison de Dieu une merveille inouïe jusqu'au temps présent; car il ordonna que les quatre Evangiles fussent écrits en lettres d'or sur vélin coloré en pourpre; il ordonna encore que les joailliers fissent une couverture de l'or le plus pur, pour les enfermer, et que cette couverture fût, en outre, enrichie des pierres les plus fines. » Les Evangiles étant alors écrits en lettres très-fortes, il en résultait que le même volume ne contenait souvent qu'un évangile ou deux évangiles, et quelquefois trois ; lorsque les quatre Evangiles étaient dans un seul volume, on l'appelait *Evangelium plenarium*, ou *Evangeliarium*, ou *Evangelisterium*. Il arrivait parfois, néanmoins, que ces expressions s'appliquaient à un livre qui ne contenait que les Evangiles destinés à être lus à la messe.

III.

Châsses ou coffrets dans lesquels on mettait autrefois le livre des Evangiles. — Ces châsses ou coffrets sont parfois désignés dans les auteurs de la basse latinité sous le nom de *capsæ* et de *camisiæ*. On raconte que Childebert Ier, roi de France au VIe siècle, rapporta d'Espagne « vingt châsses, contenant les livres des Evangiles et ornées du plus pur or et de pierres précieuses. » Une indication plus claire se trouve dans la Chronique de Centule ou de saint Riquier, concernant le trésor de saint Riquier où il y avait « une copie des Evangiles, écrite en lettres d'or, avec une châsse d'argent, ornée de pierreries. Il y avait encore d'autres châsses pour les Evangiles, ornées de cercles d'or et d'argent. » Riculfe, évêque d'Elne, en 915, laissa à son église « quatre châsses ou coffrets (*camisiæ*) pour le livre des Evangiles et pour le Missel; dont un de pourpre, orné d'or. » Il est vraisemblable que les *camisiæ* n'étaient pas toujours des coffrets, comme quelques écrivains l'ont cru; c'étaient souvent de simples couvertures, destinées à être mises et ôtées à volonté, et les *camisiæ* données par l'évêque d'Elne n'étaient pas autre chose probablement.

Parmi les plus beaux exemples d'anciens livres des Evangiles échappés à la destruction, nous devons mentionner ceux du trésor de l'église principale d'Aix-la-Chapelle, couverts de plaques d'argent doré, et enrichis d'émaux précieux. Les feuilles sont teintes en pourpre, et les lettres sont écrites en or. Dans la sacristie de la cathédrale de Mayence, il y a deux livres des Evangiles, couverts de plaques d'argent, dorées en partie et ornées de pierres. Dans le musée Charles X, à Paris, on en voit un magnifique exemplaire dont la couverture est formée de planches d'ivoire, travaillées avec beaucoup d'art, avec des bordures argent et or, ornées de pierres fines. Gerbert, dans sa *Liturgia Alemannica*, a figuré dans la planche Ire une couverture précieuse d'un livre d'Evangiles, ayant des sculptures en relief représentant Dieu, les quatre évangélistes, les apôtres, des images d'anges et de riches feuillages. Deux images de diacres, parmi les sculptures qui ornent le portail méridional de Chartres, sont représentées portant le livre des Evangiles :

ce livre est chargé d'ornements de tout genre et de pierres précieuses très-saillantes.

Nous emprunterons à Dugdale quelques détails des inventaires des anciennes églises catholiques d'Angleterre.

Inventaire de la cathédrale de Saint-Paul. — « Un livre des Evangiles en grandes lettres, orné d'argent à l'extérieur, avec une croix et les images de sainte Marie et de saint Jean à côté, sculptées en relief; sur l'autre côté de la couverture il y a Notre-Seigneur, avec les quatre évangélistes gravés et dorés. — Un livre d'Evangiles d'Henry Northampton, en grandes lettres, orné à l'extérieur de plaques d'argent doré, avec le crucifix et des images de chaque côté, en relief, sur la couverture supérieure; sur l'autre couverture, il y a la figure de Notre-Seigneur émaillée et niellée (*nigellata*).—Un autre livre du même Henry, en beaux caractères, orné à l'extérieur de plaques d'argent doré; la couverture est ornée, à la partie supérieure, d'un crucifix, et à la partie inférieure d'une Majesté émaillée et niellée. — Un autre livre du même Henry contenant encore les Epîtres, orné de plaques d'argent doré à l'extérieur, avec le crucifix d'un côté et une Majesté de l'autre, en très-bas relief. — Un livre des Evangiles appelé *Trenchbarbe*, écrit en caractères anciens, orné à l'intérieur d'images représentant les mystères du Nouveau Testament, et couvert à l'extérieur de plaques d'argent doré, avec le crucifix, la sainte Vierge et saint Jean, en bas-relief; sur le côté on lit cette inscription : *Implementum de Sandone.* — Un livre des Evangiles écrit en caractères anciens, orné seulement à sa partie supérieure de plaques d'argent doré, avec le crucifix, la sainte Vierge et saint Jean, en bas-relief. — Un livre d'Evangiles, avec des plaques d'argent d'un côté et des plaques de bois de l'autre côté, contenant *Officialia episcopi ad consistorium.* — Un texte du saint Evangile selon saint Matthieu seulement, orné à sa partie supérieure de plaques d'argent, avec l'Ascension de Notre-Seigneur, les images de la sainte Vierge et des apôtres peints en émail. — Un texte du saint Evangile selon saint Luc, écrit en beaux caractères, orné seulement du côté supérieur, avec plaques d'argent doré et les images de Notre-Seigneur et de quatre anges, en émail. — Un livre des saints Evangiles selon saint Marc et saint Jean, écrit en beaux caractères, orné du côté supérieur de plaques d'argent doré, avec Notre-Seigneur et quatre anges sur argent ciselé. — Un livre des quatre Evangiles, écrit en beaux caractères, orné des deux côtés de plaques d'argent doré; d'un côté est la crucifixion, en bas-relief; de l'autre côté est une Majesté en peinture d'émail. » (Dugdale, *Histoire de saint Paul.*)

Inventaire de la cathédrale de Lincoln. — « D'abord, un livre de l'Evangile selon saint Matthieu, couvert de plaques d'argent et d'or, ayant une image de Notre-Seigneur au milieu des quatre évangélistes, et quatre anges auprès de ladite image, ayant à chaque angle une figure d'homme, avec des pierres précieuses. — *Item*, un livre d'Evangiles selon saint Jean, couvert de plaques d'argent doré, avec une image du crucifix, de la sainte Vierge et de saint Jean, ayant 22 pierres de diverses couleurs, etc. — *Item*, un livre d'Evangiles selon saint Matthieu, couvert de plaques d'argent doré, ayant un crucifix, la sainte Vierge, saint Jean et deux anges. » (*Monasticon Anglicanum de Dugdale.*)

Livres des saints Evangiles appartenant autrefois à la cathédrale de Cantorbéry. — « Textus magnus auro coopertus, et gemmis ornatus, cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis in quatuor angulis. — *Item*, textus auro coopertus, et gemmis ornatus, cum Majestate in medio, et quatuor angelis eburneis. — *Item*, textus in medio, auro coopertus et gemmis ornatus, cum Majestate eburnea in medio, et quatuor evangelistis argenteis et deauratis in quatuor angulis. — *Item*, textus in medio, auro coopertus cum crucifixo, argenteo et deaurato, et duabus imaginibus a dextris et a sinistris. — *Item*, textus in medio, auro coopertus, et Majestate et duobus angelis, et angelo et Maria argenteo et deaurato. — *Item*, textus in medio, auro coopertus, cum Majestate et duobus angelis, et angelo et Maria argenteo et deaurato stantibus in tabernaculis, cum quatuor platis auri oblongis et quatuor platis auri rotundis in circumferentia. — *Item*, textus sine libro in medio, auro coopertus, et gemmis ornatus, cum crucifixo eburneo, et Maria et Joanne eburneo et auro fibulatus. — *Item*, textus magnus qui dicitur *Domus Dei*, argenteus, coopertus et gemmis ornatus, cum crucifixo, Maria et Joanne eburneo, et alba camæo sub pede crucifixi, cum quatuor evangelistis in quatuor angulis. — *Item*, textus Edmundi, comitis Cornubiæ, argento deaurato coopertus, et gemmis ornatus, cum crucifixo, Maria et Joanne argenteo et deaurato. — *Item*, textus argenteus de auro coopertus cum Majestate in medio tenente crucem in manu. — *Item*, textus argenteus, deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne, luna et stellis argenteis deauratus. — *Item*, duo textus minores ejusdem operis argentei, deaurati, cooperti et gemmis ornati : unde unus cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis in quatuor angulis, et alius cum imagine argentea et deaurata stante in medio, et quatuor capitibus argenteis in quatuor angulis. — *Item*, textus magnus, argento, non deauratus ; coopertus, gemmis ornatus cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis, cum quatuor angelis in quatuor angulis argenteis et deauratis. — *Item*, textus cum psalterio sancti Thomæ, deauratus, coopertus, gemmis ornatus in circumferentia, cum Majestate eburnea tenente librum in medio, et quatuor evangelistis sculptis. — *Item* textus argento deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne protractis (*en portrait*). — *Item*, textus parvus argenteus, non deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne protractis. — *Item*, textus cupro deauratus, coopertus, gemmis

ornatus, cum Majestate stante tenente lanceam cum vexillo in dextra manu. — *Item*, textus cupro deauratus, coopertus, cum Majestate in medio et tribus imaginibus in tabernaculis, et duobus angelis argenteis et deauratis, et quatuor evangelistis in quatuor angulis de cupro deauratis. — *Item*, lapis onychinus quadratus, argento deaurato et gemmis ornatus, cum saphiro et quatuor margaritis in medio. — *Item*, lapis jaspidis quadratus Edmundi, comitis Cornubiæ, argento deaurato sine gemmis ornatus. — *Item*, textus ligneus, sine libro, argento deauratus, coopertus et gemmis ornatus cum annuntiatione, oblatione in templo, et aliis imaginibus de Nativitate Christi argenteis et deauratis. — *Item*, angelus longus eburneus, in ligno coopertus de cupro. — *Item*, textus ligneus sine libro coopertus, argento deauratus, cum martyrio sancti Thomæ. — *Item*, textus ligneus coopertus cupro deaurato, cum Majestate et quatuor angelis, et quatuor evangelistis. » (***Histoire de la cathédrale de Cantorbéry***, par Dart.)

EVENTAIL.—*Voy*. Flabellum.

EXEDRA.—On nommait quelquefois *exedra*, dans les anciennes basiliques, le trône de l'évêque, placé au fond de l'abside, et quelquefois aussi on désignait ainsi l'abside elle-même. *Voy*. Basilique, Abside.

Certains auteurs désignent encore sous le nom d'*exedræ*, dans les basiliques antiques, tous les bâtiments extérieurs annexés au corps principal de l'édifice, comme le porche, le baptistère, les salles appelées *diaconica*, etc., etc.

EXHAUSSÉ (Arc). — Arc en plein cintre dont le centre est situé au-dessus des points qui sont destinés à en recevoir la retombée. *Voy*. Arc.

EXONARTHEX.—*Voy*. Esonarthex.

EXTRADOS. — L'*extrados* est la surface convexe extérieure d'un arc, d'une courbe, d'une voûte ; la surface opposée concave s'appelle *intrados*.

EX-VOTO. — On appelle ainsi des dons offerts aux églises en commémoration d'un bienfait obtenu de Dieu, par suite d'un vœu auquel on s'était engagé. On trouve des *ex-voto* en sculpture et en peinture. Quelques-uns sont des œuvres d'art fort remarquables ; mais la plupart sont plus précieux comme témoignage de la piété reconnaissante que comme ouvrage artistique. Quelques personnes, peu instruites, sont quelquefois choquées de voir dans nos monuments religieux des tableaux où il leur semble voir de grossiers anachronismes. Ce sont ordinairement des *ex-voto* où des personnages modernes sont mêlés à des personnages anciens : leur présence est ainsi très-facile à expliquer.

Une ou deux personnes voulaient offrir un vitrail ou une peinture à une église, une corporation de métiers voulait faire un don semblable, on représentait les donataires, ou à genoux priant, ou travaillant de leur état, ou tenant les outils de leurs métiers, accompagnés ordinairement de leurs patrons ou patronnes, toujours debout et quelquefois d'une haute taille, en signe de supériorité ou de protection. Ces figures tiennent le plus souvent les attributs servant à les désigner. Les volets des retables d'autels, des tableaux de piété, des orgues, etc., les miniatures des manuscrits, offrent souvent ce genre de sujets, dans lesquels on trouve une foule de documents sur l'ameublement des églises ou des habitations particulières, des portraits de personnages historiques, vêtus de costumes curieux de chacune des époques où travaillaient les artistes. Si parfois les rapprochements sont singuliers, les renseignements qu'on y trouve sur les mœurs, les usages, les costumes, les étoffes, les tentures, les métiers, les inventions, les instruments de tous les genres, les meubles des divers siècles du moyen âge, rachètent bien, et au delà, des anachronismes qui ne peuvent avoir aucune conséquence réelle, quand on connaît l'archéologie du moyen âge.

D'après les nombreux documents que nous avons étudiés, dit M. Guénebault, dans son ***Dictionnaire d'iconographie***, pag. 971, nous remarquons diverses espèces d'*ex-voto* qui reviennent plus fréquemment.

1° L'*ex-voto* qui consistait à faire bâtir une église, une chapelle, quelquefois une abbaye tout entière, représenté par un modèle d'église placé dans la main du donataire. *Voy*. Fondateur. Les sceaux en offrent quelques curieux exemples : nous citerons comme remarquable et très-bien exécuté, celui qui représente le comte de Champagne, Henri dit le Large ou le Magnifique, au xve siècle, offrant à un saint le modèle de la chapelle qu'il fit bâtir en son honneur. Ce sceau est gravé dans le ***Trésor de numismatique, sceaux des communes, des abbayes***, etc.

Une statue du roi Charles V, provenant de l'ancien couvent des Célestins de Paris, gravée dans les ***Monuments de la monarchie française*** de Bernard de Montfaucon, tom. III, pl. xii, n° 6, représentée debout, tenant un petit monument, peut être citée comme une figure de ce genre d'*ex-voto*. La même statue, mieux dessinée, est publiée dans la ***Statistique monumentale de Paris***, par M. Albert Lenoir, architecte du gouvernement, in-folio ; ***Monographie du couvent des Célestins***, planche v, n° 1.

2° L'*ex-voto* qui consistait à offrir une portion d'édifice, comme une fenêtre, une porte d'église, des stalles, etc. Nous trouvons un exemple de ce genre d'offrande représenté au bas d'une verrière de l'église de Bourges, dans la ***Monographie*** de cette église, ***Vitraux du*** xiiie ***siècle***, par les PP. Arthur Martin et Ch. Cahier, planche xvii.

3° Celui qui consistait à offrir un reliquaire, une châsse ou tout autre objet de dévotion servant à décorer une église ou une chapelle. Une figure présumée de saint Louis, à genoux, tenant une espèce d'étui ou reliquaire, est publiée dans les ***Monuments inédits*** de Willemin, in-folio, tom. I,

pl. XCVI. Cette figure est tirée de la cathédrale de Chartres.

Dans une suite de vitraux, représentant divers sujets des croisades et de la vie de saint Louis, on voit une figure à genoux devant une petite statuette de saint Louis à qui elle offre comme un cierge ou une bougie tournée en spirale. Voir les *Monuments de la monarchie française* par Montfaucon, tom. I, pl. L, n° 1 à 8.

4° L'*ex-voto* qui consistait à déposer aux pieds de la statue du saint ou de la sainte, ou à suspendre aux murailles de leur chapelle, la représentation d'un membre guéri miraculeusement, ou dont on demande la guérison.

5° *Vœu de la victoire de Bouvines.* — En 1214, Philippe-Auguste, prêt à livrer la bataille de ce nom sur les Impériaux commandés par l'empereur Othon IV, fit vœu d'élever une église en l'honneur de la sainte Vierge, s'il remportait la victoire sur ses ennemis. Après la bataille Philippe se hâta de remplir son vœu, et c'est ce qui nous a valu l'église de l'abbaye dite *de la Victoire.* Cette église fut construite en 1222, sur les dessins et sous la direction d'un religieux nommé Menard. Pour perpétuer encore la mémoire de cet événement, une pierre gravée en creux représente plusieurs figures des sergents d'armes qui avaient défendu avec tant de bravoure le pont de Bouvines.

6° On voyait autrefois dans le grand cloître des Chartreux de Paris un tableau de 15 pieds de large sur 4 pieds de haut, peint sur bois et scellé dans le mur du côté de l'évangile, représentant à genoux Jeanne de Châtillon, fille unique de Jean de Châtillon, comte de Blois et autres lieux, et Alix de Bretagne, femme de Pierre de France, cinquième fils de saint Louis, suivi de quatorze Chartreux, aussi à genoux devant l'image de la sainte Vierge, tenant l'enfant Jésus entre ses mains. De la bouche de la princesse sortait une banderole sur laquelle était écrit le vœu de fondation de quatorze cellules de Chartreux. En haut du tableau étaient représentés des écussons aux armes de France et de Châtillon alternées. Cette curieuse peinture est assez bien gravée et publiée dans les *Antiquités nationales* de Millin, tom. V, planches du n° 52.

7° Enfin, ce qui est le plus fréquent dans ce genre de dévotion, ce sont les tableaux dans lesquels les personnes qui offrent ou qui demandent quelque chose à Dieu, à la sainte Vierge et aux saints, se font représenter à genoux, ayant leurs patrons placés près d'eux. Les *ex-voto* de cette espèce sont extrêmement nombreux. Les musées publics en possèdent une grande quantité, ainsi que les collections particulières. Il n'est pas rare d'en trouver encore dans les églises. M. Dusommerard a publié plusieurs belles sculptures ou peintures appartenant à ce genre d'*ex-voto*. Nous citerons la miniature tirée du beau livre d'heures d'Anne de Bretagne, *Album*, 9e série, planche XXXVI. On y voit cette princesse ayant auprès d'elle ses trois patronnes. Un triptyque du XVe siècle représentant la messe dite de saint Grégoire, pape, accompagnée de figures de donataires et de leurs patrons et patronnes, *Album*, 6e série, planche XII.

F

FAÇADE. — I. Nos grandes églises du moyen âge présentent ordinairement trois façades, une à l'ouest, la principale, et deux latérales, l'une au midi, l'autre au nord. Il arrive quelquefois que des édifices très-importants n'ont que des façades latérales, comme à la cathédrale de Mayence, à celles de Worms, de Spire, de Nevers, et à quelques autres très-rares monuments qui ont deux absides.

Depuis le XIe siècle jusqu'au XVIe, et même jusqu'à l'époque de la Renaissance française, les architectes se sont plu à embellir les façades des églises. Et ici nous devons distinguer attentivement entre la décoration architecturale et la décoration sculpturale. La première nous semble indispensable à l'achèvement d'un édifice important, et nos idées sont tellement arrêtées à ce sujet par notre première éducation et par les édifices que nous avons eus sous les yeux depuis notre enfance, que nous avons peine à concevoir un monument public dépourvu de cette partie. L'architecte y a déployé un grand luxe de lignes, et cela tient à la disposition du portail, des fenêtres et des contreforts. Il lui était impossible d'établir ces diverses parties de l'édifice sans chercher à les embellir, à cause de la lourdeur qui aurait nécessairement résulté de l'épaisseur des murailles, des contreforts, des saillies plus ou moins fortes que réclamait la solidité. De là est née, sans doute, cette décoration remarquable qui brille au frontispice de nos monuments religieux même les plus modestes par l'apparence. A cela se joignit une raison de convenance : l'artiste chrétien voulait que la maison de Dieu se distinguât de loin par sa magnificence, et que le *lieu saint* fût plus orné que tous les autres édifices profanes. Mais le rôle de l'architecte se bornait à établir des lignes d'ensemble et des distributions générales que l'on pourrait regarder comme un encadrement destiné à renfermer des sculptures délicates. Le champ du tableau circonscrit par cet encadrement était abandonné au sculpteur qui y pouvait placer des compositions variées, qu'il était chargé de combiner et d'exécuter. Un antiquaire versé dans la connaissance de l'architecture et de ses procédés saura facilement reconnaître ce qui est dû spécialement au talent de l'architecte ou du sculpteur. C'est faute de savoir apprécier cette différence que certains auteurs ont erré dans leurs jugements criti-

ques sur quelques-uns de nos plus célèbres monuments du moyen âge. Quelques édifices, comme la cathédrale de Coutances et celle de Chartres, à la façade occidentale, ne possèdent de décoration que celle que l'architecte a lui-même conçue et exécutée : la part du sculpteur y est extrêmement réduite. A Reims, au contraire, et à Amiens, c'est la part du sculpteur qui est la plus considérable.

A l'aide de ces principes on pourra facilement rendre justice à chacun. On trouvera des façades d'églises où la sculpture est supérieure à l'architecture, et *vice versa*.

L'ordonnance des façades d'églises, en France, est trop variée pour qu'on puisse en généraliser la description. Nous devons dire, cependant, que les façades des cathédrales sont communément divisées en trois parties dans le sens de la hauteur. Le rez-de-chaussée est formé de trois portails qui donnent entrée dans les trois nefs : le portail central est la porte d'honneur et il est beaucoup plus grand et plus riche que les deux autres qui lui servent d'accompagnement. Le premier étage se compose d'arcades aveugles ou percées à jour. Quand elles sont aveugles, on y a placé ordinairement des statues, comme à Paris et à Amiens. Le second étage se distingue par une rose à divisions nombreuses ou par une immense fenêtre. Enfin, le centre de la façade se termine par un gable ou fronton, plus ou moins aigu, parfois chargé de feuilles grimpantes sur des lignes rampantes, et couronné par une statue. Les deux portails d'accompagnement sont souvent surmontés de deux tours élevées, servant elles-mêmes de point d'appui à des flèches élancées.

Telle est la disposition générale des façades complètes. On peut dire qu'elle est le type que se sont proposé constamment les constructeurs chrétiens du moyen âge : s'ils n'ont pas réussi à le réaliser partout, c'est que les ressources et le temps leur ont manqué le plus souvent.

II.

Dans la notice que nous avons donnée des cathédrales de France (*Voy.* CATHÉDRALE), on trouvera la description des façades les plus curieuses et les plus remarquables. Nous citerons comme étant les plus célèbres celles de Reims, d'Amiens, de Bourges, de Tours, de Troyes, de Chartres (portail méridional), etc., etc.

FACE.—*Face* est synonyme de *Bandeau :* la face est une moulure plate et peu saillante. On appelle encore *face*, d'après les instructions du Comité historique des arts et monuments, une partie lisse, quelquefois percée de fenêtres, et qui, placée au-dessus et en retrait du couronnement de la porte principale d'une basilique, montre la hauteur de la grande nef, dont elle forme en partie l'extrémité.

FACETTE. — C'est une petite face. Un corps est taillé à facettes, lorsqu'il présente à la fois plusieurs angles et plusieurs faces plates. Il y a plusieurs moulures ou ornements de la période romano-byzantine, qui sont composés de facettes, comme les pointes de diamants et les prismes romans.

FAIENCE. — Nous avons peu de chose à dire de la faïence, au point de vue archéologique, d'autant plus que dans nos monuments religieux, les fragments en sont rares et d'une date comparativement moderne. Chacun sait que ce mot n'est autre que le nom de la ville italienne de Faenza, où l'on fabriqua de beaux vases de terre recouverts d'un enduit émaillé. Mais il est bien reconnu que les Egyptiens avaient jadis fait usage de poteries dans le genre de celles que nous appelons aujourd'hui de faïence. Les Arabes, en Espagne, en ont fait un usage fréquent et fort curieux. Les mosquées de Cadix et de Cordoue, l'Alcazar de Séville et le palais de l'Alhambra, à Grenade, sont enrichis de carreaux émaillés d'une grande beauté. L'un de ces carreaux existe au musée céramique de Sèvres ; il porte cette inscription en arabe : *Il n'y a rien de fort, si ce n'est Dieu*, inscription qui forme la devise des fondateurs musulmans du palais de Grenade. Parmi les faïences les plus remarquables de l'art hispano-arabe, il faut placer les célèbres vases de l'Alhambra. La richesse d'ornementation de ces vases, la netteté des dessins qui y sont répandus, la vivacité de leurs couleurs, en font des œuvres d'une grande valeur.

On fabriqua de bonne heure, en Italie, des poteries couvertes d'un vernis coloré, et, dès le XII[e] siècle, cette industrie était connue. Telle est du moins l'opinion de Passeri, qui dit avoir trouvé des poteries vernissées sur un tombeau dont la construction remontait à l'année 1100. (*Historia delle pitture in Majolica*, pag. 30.)

Les poteries revêtues d'un vernis coloré furent employées à la décoration des édifices. Les façades des églises de Saint-Augustin et de Saint-François, à Pesaro, étaient encore enrichies, du temps de Passeri, d'espèces de bassins concaves, qui reflétaient les rayons du soleil et produisaient un bel effet. M. Dusommerard cite plusieurs églises appartenant à diverses époques du XIV[e] siècle, où il a rencontré de ces décorations en faïence vernissée, comme, par exemple, celle de Saint-Pierre au ciel d'or à Pavie, celle de Saint-François à Bologne, et celle de Sainte-Marie à Ancône. (*Les arts au moyen âge*, tom. III, pag. 73.) On peut encore signaler l'église de Saint-Martin de Pise, comme montrant dans sa façade des poteries de cette nature.

Au XVI[e] siècle et sous le règne de Henri II, on a fabriqué en France des vases en faïence d'une rare perfection. Mais les échantillons en sont aujourd'hui excessivement rares, et nous ne sachions pas qu'ils aient servi quelquefois à l'usage des édifices sacrés. Il en est de même de la poterie émaillée de Bernard de Palissy, qui n'est pas autre chose qu'une espèce de faïence richement et artistement travaillée.

On a employé, sous le règne de François I[er], des faïences émaillées à l'embel-

lissement extérieur des maisons. Nous citerons le fameux palais de Madrid, construit par ce prince. On voit encore à Beauvais des maisons de l'époque de la Renaissance française ainsi décorées.

FAISCEAU (COLONNES EN). — Les colonnes en faisceau sont celles qui sont groupées en grand nombre autour d'un pilier. Ce n'est guère que dans les églises de style ogival, à partir du XIIIe siècle, que l'on employa fréquemment les colonnes et colonnettes en faisceau. L'origine s'en trouve cependant dans les monuments de transition au XIIe siècle. Au XVe siècle, les colonnettes en faisceau, en diminuant leur diamètre et en modifiant leur forme, sont devenues des moulures prismatiques réunies également en faisceau. *Voy.* COLONNE.

FAITAGE. — On appelle *faîtage* des pièces de bois posées longitudinalement, destinées à maintenir les formes du comble. C'est aussi sur le faîtage que sont placées les feuilles de plomb qui recouvrent le sommet des toits ou les ornements connus sous le nom de *crêtes* ou de *dentelles*, qui quelquefois règnent sur l'arête supérieure des toitures des grands édifices. *Voy.* CRÊTE.

FAITE. — On nomme *faîte*, en général, le sommet d'un toit, d'un édifice quelconque, d'une pyramide, d'un clocher, d'un contrefort.

FANAL. — *Voy.* LANTERNE.

FANON. — Ce mot signifiait autrefois la même chose que manipule. Mabillon, dans ses notes sur la Vie de sainte Wiborade, vierge et martyre, observe que le mot *fanon* a trois significations. Il désigne d'abord une petite nappe ou serviette, *mappula ;* 2° le vêtement sacré appelé communément manipule ; 3° un corporal.

Saint Angilbert, abbé du monastère de Centule ou de Saint-Riquier, an 800, donna plusieurs ornements sacrés aux trois églises bâties par le monastère, et entre autres choses *cinq étoles ornées d'or*, et *dix fanons d'étoffe precieuse, enrichis d'or*. Saint Ansegise, abbé de Fontenelle ou de Saint-Wandrille, qui mourut en 833, donna au monastère de Fontenelle différents vêtements ecclésiastiques, et entre autres *deux riches fanons*.

FANUM. — Les anciens donnaient indistinctement les noms d'*ædes*, de *templum* et de *fanum* aux édifices religieux élevés à l'honneur de leurs fausses divinités. On trouve assez souvent cette expression dans les écrivains ecclésiastiques; mais ils ne l'appliquaient qu'à désigner les temples consacrés à des usages idolâtriques.

FASCICULÉES (COLONNES). — C'est la même chose que *Colonnes en faisceau* (*Voy.* ce mot ci-dessus).

FASTIGIUM. — Les Latins employaient ce mot pour désigner ce que les Grecs appelaient le fronton, ou l'*aétos*. Il désigne encore le sommet d'un toit incliné à double pente ou une ferme de comble.

FAUSSE-ARCADE. — C'est une arcade simulée. On l'appelle aussi *arcature*.

FAUSSE-FENÊTRE. — C'est une fenêtre qui n'est pas ouverte à l'extérieur, mais simulée seulement sur une muraille. On l'appelle encore *fenêtre aveugle*.

FAUSSE-PORTE. — Porte qui n'est pas percée réellement, mais qui est établie de manière à former parallèle.

FAUX. — Une colonne qui porte à faux est appuyée sur un encorbellement, un cul-de-lampe, une console, etc. *Voy.* APLOMB.

FENESTELLA. — On désigne sous le nom de *fenestella* la niche placée à côté de l'autel, où se trouve la piscine. *Voy.* AUTEL et PISCINE.

FENESTRAGE. — Ensemble des formes, de la disposition et de l'arrangement des fenêtres d'un édifice.

FENÊTRE. — Les fenêtres d'église sont vulgairement appelées *croisées*, mais c'est à tort; rien dans leur forme ne saurait justifier cette dénomination. Les *fenêtres en croisée* sont celles seulement de certaines constructions civiles de la fin du XVe siècle et du XVIe siècle, où un meneau, orné de moulures, est coupé en croix vers le milieu de sa hauteur. *Voy.* CROISÉE, CROISILLON.

Les fenêtres des églises, durant l'époque romano-byzantine primordiale, étaient le plus souvent de simples baies sans ornements, archivoltes ni moulures. Celles que nous remarquons dans les rares monuments de cette époque qui sont arrivés jusqu'à nous, sont petites, étroites, quelquefois si resserrées qu'elles ressemblent à de véritables meurtrières. Les briques s'y montrent souvent accolées deux à deux, trois à trois, formant une espèce d'archivolte grossière. Les cintres ne reposent jamais sur des colonnes, mais sur des pilastres larges et écrasés.

Dans les basiliques primitives, les fenêtres donnaient la lumière à l'intérieur de l'édifice seulement par de petits trous ronds ou carrés, percés dans la dalle mince qui les fermait, et formant une sorte de treillis à travers lequel le jour ne pénétrait que faiblement. L'abside des plus anciennes basiliques fut originairement aveugle tant que l'évêque y siégea, entouré des principaux ministres de l'autel. Mais cet usage ayant cessé, l'abside des basiliques fut éclairée d'une fenêtre et souvent de trois fenêtres. Le nombre trois fut longtemps conservé, à cause de sa signification symbolique : ce ne fut que dans l'abside des grandes églises de la période ogivale que l'on ouvrit des fenêtres plus nombreuses.

Les fenêtres sont encore rares dans les édifices de l'époque romano-byzantine secondaire; mais elles commencèrent à s'orner d'une manière assez recherchée dès le milieu du XIe siècle. La première ornementation consiste dans un tore placé sur l'arête; puis les moulures toriques sont assez nombreuses et forment une espèce d'archivolte qui s'appuie sur des colonnettes. Quelquefois, dans la seconde moitié du XIe siècle, les fenêtres furent accolées et comme encadrées dans un

cintre plus étendu ; c'est ce qu'on a nommé *fenêtres géminées*. Au-dessus et au milieu des deux fenêtres semi-circulaires, on voit quelquefois une ouverture ronde en œil-de-bœuf, prélude des belles roses qui font l'ornement des églises ogivales.

Au XIIe siècle, la baie s'entoure d'un encadrement composé de zigzags ou d'autres dessins combinés avec des moulures architecturales. Enfin, les fenêtres sont entourées de véritables archivoltes et décorées de colonnettes, de bas-reliefs, de sculptures variées et même quelquefois de statues. C'est alors que l'on voit s'ouvrir des fenêtres d'une dimension plus considérable qu'au siècle précédent. Elles commencent aussi à se grouper fréquemment par deux ou par trois, surtout aux extrémités des croisillons du transsept. Lorsque les fenêtres sont groupées par trois, celle du milieu domine ordinairement les deux autres, et quelquefois s'amortit par un angle qui a fait donner à cette forme le nom d'*arcade* en *mitre*. Ces fenêtres sont ordinairement espacées par un large trumeau. Mais lorsqu'elles se joignent et ne sont plus séparées que par un étroit montant, ou par une colonnette, les baies latérales se terminent souvent par un seul demi-cercle, ou une demi-ogive, appuyée contre le montant de la baie du milieu.

Du XIIe au XIIIe siècle apparaît la fenêtre ogivale, d'abord d'une austère simplicité, sans colonnettes, ni ornements, ni moulures, ayant les bords de la baie seulement élégis par un large chanfrein ou biseau. Les fenêtres de la première période ogivale sont étroites et élancées. Elles ressemblent assez par leur forme générale à un fer de lance ; c'est pourquoi elles ont été désignées par les antiquaires sous le nom de *fenêtres à lancettes*. Elles sont toujours d'un style grave et sévère, en rapport avec le reste de l'édifice. Dans les églises de petite dimension, elles sont ordinairement isolées ; dans les grands édifices, comme les cathédrales, elles sont accolées deux à deux, et encadrées dans une plus vaste ogive qui les renferme. A la partie supérieure de l'ogive principale, appuyée sur la pointe des deux lancettes, on voit une gracieuse figure de trèfle, de quatre-feuilles ou de rosace. Rien ne saurait surpasser l'élégante simplicité de ces *lancettes géminées*. Les architectes du moyen âge, qui remplissaient leurs églises de symboles, en avaient fait l'emblème de la Trinité.

L'arc qui embrasse la fenêtre passe bientôt de la lancette au triangle équilatéral. La division binaire de la fenêtre se double, se quadruble, et l'on voit la partie inférieure d'une vaste baie offrir une rangée de huit arcades groupées deux par deux sous quatre arcades supérieures, réunies à leur tour sous deux autres, lesquelles elles-mêmes sont inscrites dans une plus grande, celle même de la baie de la fenêtre.

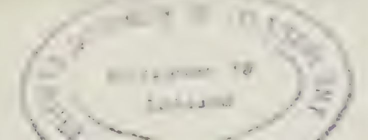
Souvent, à l'extérieur, la fenêtre est surmontée d'un fronton aigu ou espèce de pignon, dont le tympan est décoré d'une rosace ordinairement découpée à jour. Les lignes rampantes de ce fronton sont parfois dépourvues de toute espèce d'ornement et parfois chargées de feuilles grimpantes. Le sommet est surmonté tantôt d'un acrotère destiné à porter une statuette, tantôt d'un fleuron ou *finial*, suivant l'expression assez heureuse des antiquaires anglais.

Au XIVe siècle, la fenêtre s'élargit encore ; les meneaux se multiplient pour recevoir à leur sommet des compartiments compliqués. C'est le règne des trèfles, des quatre-feuilles et des rosaces. Les artistes ont déployé un goût exquis dans la manière dont ils ont su disposer toutes ces étonnantes découpures de pierre. Perdant de son élancement, la fenêtre n'a rien perdu de sa magnificence. Peut-on rien voir de plus agréable que ces larges fenêtres du XIVe siècle, traversées par cinq légers meneaux, surmontées de plusieurs rosaces posées comme par enchantement les unes sur les autres ? Le premier souffle d'un orage va faire crouler ce magnifique et frêle échafaudage ; mais non, tout a été bien calculé ; la solidité se trouve jointe à la légèreté, les conditions de durée à l'élégance. Ces fenêtres rayonnantes forment un des caractères les plus saillants des édifices du XIVe siècle. Nous devons ajouter que, dans certains monuments, la grande ogive qui encadre les meneaux et les compartiments de la fenêtre est décorée à son intrados de festons pendants, comme l'arc principal des portails.

Dès le XIVe siècle apparaît ce que les Anglais appellent le *style perpendiculaire*. Ce style est caractérisé par les meneaux des fenêtres qui se dressent perpendiculairement, et quelques autres meneaux qui les divisent dans le sens de la largeur de la fenêtre. En Angleterre, ce style prit de grands développements et peut être considéré comme appartenant spécialement à ce pays. *Voy.* ANGLAIS (*Style*) et PERPENDICULAIRE.

Aux XVe et XVIe siècles, les meneaux prennent dans leur forme une modification importante. Au lieu d'être composés de moulures toriques, ils se chargent de moulures fines et prismatiques. Les fenêtres ont généralement, au XVe siècle, plus de largeur et moins de hauteur qu'au XIVe, et le triangle, formé par l'arc en tiers-point, depuis les impostes jusqu'au sommet, a souvent plus de la moitié de l'élévation totale. Le réseau ou *tracery*, suivant l'expression des antiquaires anglais, qui en remplit le tympan, est formé de lignes ondulées, prismatiques, offrant quelque analogie avec une flamme droite ou renversée : c'est ce qui a fait donner à la fenêtre de la dernière époque le nom de fenêtre flamboyante, lors même que ces meneaux représentent toute autre chose, par exemple des fleurs-de-lis ou des étoiles, ainsi que cela arrive souvent en France, surtout dans les fenêtres de grande dimension. *Voy.* FLAMBOYANT.

L'archivolte est très-fréquemment ornée d'un cordon ou d'une guirlande de fleurons, de feuillages et de fleurs. Les formes de cette ornementation végétale sont empruntées à



la flore indigène. Les rampants et le sommet des pignons extérieurs, qui surmontent les arcades, ou même les archivoltes proprement dites, se couvrent de feuilles grimpantes très-finement découpées et disposées avec une grande élégance.

Les fenêtres de la Renaissance sont communément garnies d'un réseau flamboyant. On y voit apparaître des formes capricieuses qui sont propres à la Renaissance. Enfin, elles deviennent semi-circulaires, carrées, etc., comme on en voit de si nombreux exemples dans nos monuments modernes.

FER A CHEVAL (Arc en). — Arc plein-cintre formé de plus de la moitié de la demi-circonférence. *Voy.* Arc.

FERETRA. *Voy.* Reliquaire. — Ce mot est l'origine du vieux mot français *fierte*, qui signifie littéralement un cercueil, et qui a été employé pour désigner une châsse.

FERMAIL. — Ce mot a vieilli ; il ne se trouve que dans les anciens inventaires du trésor des églises. Il s'est conservé dans le langage héraldique, et il signifie les fermoirs, agrafes ou boucles garnies de leurs ardillons, qui se mettent aux manteaux, aux chapes, aux baudriers ou ceintures, pour les attacher. Le *fermail* était autrefois une marque de dignité, et on s'en servait pour faire de riches présents aux personnes considérables.

FERMAILLET. — Le fermaillet était une espèce de chaîne d'or ou d'argent, ou une bande d'étoffe précieuse enrichie de perles, de pierreries ou de broderies de toute espèce, que les femmes se mettaient autour de la tête pour fixer et orner en même temps leur coiffure. On en voit des exemples nombreux dans les verrières peintes aux XV[e] et XVI[e] siècles ainsi que dans les manuscrits en miniatures. Les statues en montrent également de beaux et curieux spécimens.

FERME. — La ferme est un assemblage de charpente qui soutient et forme le comble : elle supporte la panne et les chevrons. *Voy.* Charpente,

FERMETURE DE BAIE. — Arc ou linteau qui couronne une baie.

FERRURES. — Les ferrures ou pentures sont des garnitures en fer destinées à donner de la solidité aux portes des églises et en même temps à les orner. Les ferrures les plus remarquables sont ordinairement en forme d'enroulements. *Voy.* Penture.

Dans nos édifices religieux, on ne connaît pas de ferrures qui remontent à une époque antérieure au XI[e] siècle. Celles qui appartiennent à cette dernière époque sont façonnées grossièrement. Au XII[e] siècle, il y a un progrès évident; enfin, au XIII[e] siècle, les ouvriers possédaient une grande habileté dans ce genre de travail, ainsi que le prouvent les magnifiques spécimens que nous possédons encore. Nous en avons donné quelques exemples à l'article Penture.

L'usage des ferrures ornées a disparu au XV[e] siècle, parce qu'alors on excellait dans la sculpture sur bois.

On a essayé, depuis un certain nombre d'années, de revenir aux ferrures ornées du moyen âge. On a fait même des essais assez dispendieux. Nous devons en apprécier en passant les résultats. Il ne faut jamais oublier dans des travaux de cette nature, que la décoration ne doit pas l'emporter sur le parti d'utilité. Ne relier les ferrures à aucune disposition qui en explique le motif, est une faute dans laquelle sont tombés la plupart de ceux qui ont cherché à renouveler quelques-unes des vieilles ferrures du moyen âge. C'est ainsi que l'on voit ces ferrures, contrefaites plus ou moins adroitement, appliquées sur des panneaux de menuiserie dont l'agencement les rend absolument inexplicables. Nous ne saurions non plus approuver les pentures en fonte de fer, qui ont été exécutées en plusieurs endroits : le travail en est mou et l'effet assez peu heureux. Nous aimons mieux les pentures en fer travaillé même très-simplement, telles que celles qui ont été exécutées sous la direction de M. Guérin, architecte de Tours, pour l'église du petit séminaire à Tours. *Voy.* Penture, Serrurerie, Clef.

FESTONS. — Les *festons* sont des ornements que les instructions du comité historique des arts et monuments désignent sous le nom de *contre-arcatures découpées.* Ce sont ordinairement, dans les monuments de style ogival, de petits arcs en ogive ou en trilobe, décorant l'intrados des arcades ou le rampant des frontons. Ces ornements sont généralement découpés d'une manière très-fine et très-élégante, et produisent un bon effet. Leur légèreté leur a fait donner le nom de *festons* et quelquefois de *dentelles.* Dès le XIII[e] siècle on a fait usage de festons dans la décoration ; mais c'est surtout aux XV[e] et XVI[e] siècles qu'ils sont nombreux et gracieusement découpés. La Renaissance a employé aussi des festons dans son ornementation ; mais ils sont différents de ceux du style ogival et consistent en feuilles enroulées, en torsades, en petites guirlandes.

Dans l'architecture classique, surtout dans les temps modernes, on a fait usage fréquemment de *guirlandes*, suspendues en manière de festons. *Voy.* Guirlande.

FEUILLAGES, FEUILLES. — I. En examinant attentivement l'ornementation *végétale* usitée dans les édifices du moyen âge, on reconnaît aisément que les artistes imitaient les feuilles qu'ils trouvaient dans nos campagnes, dans nos prairies et nos forêts. Ce n'est pas à dire toutefois que leur imitation fût toujours servile et qu'ils ne se permissent jamais des changements, des modifications et un arrangement de fantaisie. L'imitation générale est évidente ; l'intention est visible ; mais l'exécution est variée, plus ou moins heureuse, exacte ou capricieuse. C'est à cela, sans doute, qu'il faut attribuer la difficulté que les antiquaires ont rencontrée dans la détermination des espèces qui constituent la flore murale du moyen âge. Si plusieurs espèces sont difficiles à reconnaître, il y en a beaucoup dont les caractères sont accusés de manière à ce que l'erreur devienne impossible. Il ne faudrait donc pas

faire comme certains auteurs, qui, dans un moment de dépit, sans doute, on dit que l'on pouvait donner dix noms à la plupart des feuillages d'ornementation, sans que le botaniste le plus scrupuleux puisse y contredire. *Voy.* Flore murale.

Les monuments de la période romano-byzantine sont déjà ornés de feuilles et de guirlandes. Lorsqu'ils appartiennent au style primordial, ils présentent des feuillages imités de l'antique et grossièrement exécutés ; si les feuillages sont de l'invention des artistes de cette période architectonique, ils sont d'une forme et d'une exécution plus barbare encore. Cela tient à l'état de décadence où les arts étaient tombés ; on dirait que le ciseau était alors rebelle entre les mains du sculpteur, et que la pierre résistait à ses efforts. Au xiie siècle, la décoration végétale est déjà riche et variée. Les chapiteaux des colonnes sont formés de feuilles fantastiques assez élégamment agencées, de feuilles imitées naïvement de la nature, de fleurons, entremêlés de bandelettes chargées de perles ou de points enfoncés. Les voussures du portail principal sont embellies de feuilles nombreuses, distribuées régulièrement et d'un style assez correct. On a fait à ce sujet une observation que nous devons rapporter ici ; c'est que l'ornementation végétale et fantastique des monuments romano-byzantins du xiie siècle est supérieure de beaucoup à la statuaire et à la sculpture en bas-relief représentant des figures humaines. On serait même tenté d'attribuer ces deux systèmes de décoration à deux époques distinctes et éloignées. On peut faire cette remarque en présence de beaucoup d'édifices où la sculpture sur pierre a laissé de nombreux restes comme à la curieuse galerie de l'ancienne abbaye de Saint-Aubin, à Angers. Nulle part la décoration murale n'a rien exécuté de plus compliqué ; nulle part, peut-être, l'observation à laquelle nous venons de faire allusion ne se justifie mieux. Les chapiteaux des colonnettes, les archivoltes des arcades à plein cintre, les bandes qui se prolongent du tailloir des chapiteaux dans toute l'épaisseur de l'arcade, sont couverts de feuillages bien dessinés et bien taillés ; les tympans au contraire sont remplis de bas-reliefs représentant divers sujets empruntés à la Bible, comme David tuant le géant Goliath, et ces bas-reliefs indiquent la première enfance de l'art et les premiers tâtonnements de la sculpture. Dans un grand nombre de monuments religieux du centre de la France, érigés dans le cours du xiie siècle, l'ornementation végétale a fait des progrès que l'on ne retrouve pas dans les édifices du Nord. La cause en doit être attribuée et à l'imitation des modèles antiques et surtout à un mouvement artistique qui fut plus animé dans le centre et le midi de la France, que dans le nord, durant la période romano-byzantine : ce même mouvement fut au contraire beaucoup plus grand dans le nord que dans le midi, pendant tout le règne du style ogival. Déjà l'on voit apparaître des enroulements de feuillages, des palmettes, des ornements flabelliformes, des guirlandes qui annoncent un goût épuré et une certaine habileté d'exécution.

Au xiiie siècle, on voit germer, monter et s'épanouir une végétation riche et variée, qui peut le disputer en originalité, en élégance et en bel effet à tout ce que l'art de la sculpture décorative a produit de plus parfait. On distingue particulièrement les feuilles de lierre, de vigne ou vigne vierge, de quinte-feuille, de fraisier, de chêne, de roseau. Au xive et surtout au xve siècle, on voit s'ajouter aux précédentes les feuilles de houx épineux, de chardon, de chou, de mauve frisée, de chicorée, etc. Ces feuillages sont disposés de mille manières. Tantôt les feuilles sont isolées, tantôt réunies en guirlandes, en bouquets, en touffes, en panaches ; tantôt elles grimpent le long du rampant des pignons, tantôt elles se cachent dans des gorges profondes, tantôt elles courent le long des plates-bandes, tantôt enfin elles s'accrochent à toutes les saillies et se serrent sous les encorbellements, les pendentifs et les culs-de-lampe. Vouloir décrire toutes les formes sous lesquelles se montrent les feuilles dans nos grands édifices, ce serait tenter de décrire la disposition pittoresque et capricieuse de mille arbrisseaux différents.

II.

On appelle *feuilles de refend* celles dont les bords sont découpés comme l'acanthe et le persil. Quant aux feuilles grasses et aux feuilles d'eau, dont il est si fréquemment question dans les descriptions, il n'est pas toujours fort aisé de les caractériser d'une manière bien précise.

On a nommé *feuilles de fougère* l'*opus spicatum*. Voy. Appareil.

Le comité historique des arts et monuments dans ses instructions dit que les feuilles peuvent être *incisées* (découpées par des incisions aiguës et étroites), *laciniées* (allongées en lanières étroites et découpées irrégulièrement), *lyrées* (dont la partie supérieure du disque est entière, tandis que l'inférieure se divise en lobes qui vont en décroissant), *runcinées* (bordées de dents semblables à une large scie), *lobées* (divisées en plusieurs lobes par des sinus profonds), *sinuées* (ayant des échancrures arrondies), *frisées* (crépues, recourbées aux extrémités), *pinnatifides* (divisées en segments semblables à des ailes.) Ces distinctions pourraient être poussées plus loin ; mais ce serait sortir du domaine de l'architecture pour entrer dans celui de la botanique. *Voy.* Chapiteaux, Fleurons, Flore murale.

FEUILLURE. — Une *feuillure* est une entaille rectangulaire pratiquée dans le tableau d'une baie, à la partie intérieure.

FIBULE. — La fibule ou *fibula* était à peu près, chez les anciens, ce que nous avons longtemps appelé *fermail*. C'était une boucle, une agrafe, un bouton servant à retenir la chlamyde, le manteau, la ceinture, la tunique, la palla, ou toute autre partie du vêtement.

Les fibules ont différentes formes : souvent elles représentent quelque animal ou quelque partie d'un animal, ou une lyre, etc., etc. On en rencontre souvent dans les tombeaux des anciens Romains, ainsi que dans ceux des Gaulois et des anciens Bretons, qui avaient adopté leurs usages. On conserve dans les collections publiques et privées une très-grande quantité de fibules d'or, d'argent, de bronze ou de cuivre. Dom Montfaucon et Caylus en ont publié beaucoup. *Voy.* l'*Antiquité expliquée par les monuments*, par D. Montfaucon, et *Recueil d'antiquités*, par Caylus.

FIGURES GRIMAÇANTES. — Les modillons extérieurs d'un grand nombre d'édifices sont sculptés en forme de figures grimaçantes. On voit des figures semblables aux gargouilles et à certains chapiteaux. Dans l'ornementation on en trouve également, et toutes sont plus ou moins bizarres, plus ou moins grossièrement sculptées. Faut-il chercher une signification symbolique à ces figures ? Faut-il y voir simplement une fantaisie de l'artiste ? Nous pensons que le plus souvent elles n'ont aucune signification symbolique, et il faudrait que l'ensemble d'une composition vînt en révéler le sens, pour qu'on pût y en trouver un; c'est-à-dire que dans les rares exceptions où ces figures sont destinées à exprimer un symbole ou peuvent être regardées comme emblématiques, il est nécessaire que les circonstances en fournissent un signe évident et en donnent la clef en même temps. Nous avons eu déjà l'occasion d'émettre notre opinion à ce sujet dans un article publié dans le tome VII des *Annales d'Archéologie chrétienne.* « Ce sera, disions-nous, pag. 294 et 295, ce sera toujours l'écueil des archéologues, que de vouloir donner un sens aux mille figures plus ou moins grotesques qui couvrent les murailles de certaines églises romanes. Comment trouver une pensée là où il n'y a souvent qu'une forme destinée à plaire aux yeux ? Or, il y a évidemment de nombreuses figures, même sur les chapiteaux des colonnes intérieures, au XIIe siècle, qui n'ont, dans l'intention de l'artiste, qu'une signification décorative. Soyons sobres de cette espèce d'*exégèse artistisque;* nous risquons trop de mettre notre pensée à la place de celle du sculpteur ; une triste expérience nous avertit assez de nous tenir sur nos gardes et de ne pas nous laisser facilement entraîner aux séductions de l'imagination. Etudiez le symbolisme dans les grandes divisions de l'œuvre du moyen âge : c'est très-bien. Il s'y trouve en effet. Nos monuments en sont remplis; le symbolisme y respire; on le voit et on le sent partout, pour ainsi dire. Mais ne vous fatiguez pas inutilement à poursuivre sous chaque feuillage, dans chaque figure, où le grotesque remplace trop souvent le vrai, une idée symbolique qui n'y est pas.

A l'appui de ce que nous venons de dire, nous apporterons un exemple ; nous pourrions en citer un très-grand nombre. Il fera ressortir jusqu'à l'évidence le vide et en même temps le danger des fausses interprétations symboliques.

L'abbaye de la Trinité, à Caen, est un des monuments les plus intéressants de la Normandie, au point de vue historique et sous le rapport de l'archéologie. Le sanctuaire est décoré, à son extrémité, d'un péristyle semi-circulaire, à double étage, dont les colonnes portent des chapiteaux couverts d'ornements bizarres et de figures d'animaux. M. de Jolimont pense que les deux chimères ailées placées face à face et en contact immédiat, que l'on voit sur un des chapiteaux dont nous parlons, offrent l'emblème de la théorie fondamentale du manichéisme et figurent les deux principes du bien et du mal qui, selon ce dogme (c'est M. de Jolimont qui emploie ce mot), régissent le monde. Ces monstres ont une forme partie humaine, partie animale; l'un, à gauche, a les ailes élevées; c'est, d'après M. de Jolimont, le génie du mal qui est dans une perpétuelle activité. L'autre, dont les ailes sont en repos, représente le génie du bien qui, dans une attitude plus calme, avec moins d'efforts, oppose à son rival une résistance non moins puissante. M. de Jolimont prétend qu'on ne doit point s'étonner de rencontrer un semblable tableau dans les églises catholiques, en considérant que le système des deux principes, qui est de la plus haute antiquité, fut admis, modifié diversement, dans presque toutes les religions, chez presque toutes les nations, et que le christianisme même n'a pu s'en affranchir entièrement. Cette dernière réflexion indique de la part de l'auteur, ou une distraction étrange, ou un oubli des doctrines catholiques. Le manichéisme est une erreur, non un dogme, condamnée par l'Eglise, anathématisée depuis longtemps, poursuivie avec des armes victorieuses par le grand saint Augustin. Cette monstrueuse erreur a fait explosion au moyen âge, chez les Albigeois; mais en vouloir trouver des traces sur les murailles de nos églises, ce serait difficile, peut-être, et il faudrait autre chose que des figures de *chimères ailées* pour en fournir la preuve.

FILET. — Le *filet*, *listel* ou *réglet* est une petite moulure carrée, servant à séparer deux autres moulures ou membres d'architecture plus considérables. Il est d'un usage très-fréquent dans l'architecture antique et dans les monuments modernes. Au XVe siècle, dans les édifices de style ogival flamboyant, le filet remplace dans le sens longitudinal, mais toujours isolé, l'espèce d'onglet que le XIVe siècle avait imaginé sur la face du fût des colonnes ou des grosses moulures cylindriques des archivoltes et des nervures. Primitivement, c'est à-dire au XIIIe siècle, cette ligne se nomme *ligne mousse :* au XIVe siècle, c'est un filet; aux XVe et XVIe siècles c'est la moulure prismatique.

FILIGRANE. — Pièce d'orfévrerie d'or ou d'argent, travaillée délicatement à jour, et faite en forme de petits filets. On a exécuté de très-belles pièces de filigrane dès les temps les plus anciens, et, au moyen âge,

nous en trouvons de très-curieux échantillons. Il y a peu de châsses antiques, en métal précieux, et ornées de plaques d'or ou d'argent, où il n'y ait des pièces de filigrane. Nous citerons surtout la châsse des grandes reliques, dans le trésor de l'église principale d'Aix-la-Chapelle, et celle des Rois mages, à la cathédrale de Cologne.

FINIAL. — Ce mot est anglais, et signifie le sommet d'un pinacle, d'un dais, d'un contrefort, couronné par des feuilles en bouton ou épanouies. Autrefois cette expression était usitée également chez nous : il serait à désirer qu'on s'en servît encore, car elle s'applique convenablement à un objet que nous ne pouvons pas actuellement désigner par un mot propre. L'introduction du *finial*, dans l'architecture gothique, est contemporaine des feuilles grimpantes et des crochets placés sur le rampant des frontons et de toutes les formes pyramidales. Les feuilles du *finial* ont toujours, en effet, la plus grande analogie avec celles qui décorent les angles des frontons, des pignons, des aiguilles, des pyramidions, des clochetons, des pinacles et des flèches. Le finial n'est qu'un bouquet de ces mêmes feuilles.

FLABELLIFORME. — Une moulure ou ornement flabelliforme est en forme d'éventail. Cet ornement est assez commun sur les monuments religieux du XIe au XIIe siècle et surtout au XIIe siècle, durant la phase de transition du style romano-byzantin au style ogival. Il serait superflu de nommer les édifices qui en présentent, parce que la nomenclature en serait trop longue : citons seulement l'église de la Celle-Guénand, au diocèse de Tours.

FLABELLUM. — Le *flabellum* ou éventail, d'origine grecque, fut usité longtemps dans la liturgie gallicane. Il a disparu de nos cérémonies sacrées, mais il est encore en usage chez les Grecs, au moins comme vestige des anciennes coutumes. Nous en trouvons cependant des traces dans nos monuments, et ils sont mentionnés dans certains écrivains ecclésiastiques. Leur destination, surtout dans des contrées où les mouches abondent, était de préserver les saintes espèces, et le célébrant lui-même, du contact de ces insectes importuns. Plusieurs dessins représentent le diacre tenant le *flabellum* en main et s'en servant à l'autel. Cet instrument était fait de matières diverses et enrichi d'ornements variés. Il était tantôt rond, tantôt carré, et fixé à un manche d'ivoire ou de métal délicatement ciselé. Hildebert de Lavardin, archevêque de Tours, en envoyant un *flabellum* à un de ses amis, lui en explique la signification symbolique (*Epist.* 8), et lui en montre l'usage durant le sacrifice de la messe : *Dum igitur destinato tibi flabello descendentes super sacrificia muscas abegeris, a sacrificantis mente supervenientium incursus tentationum catholicæ fidei ventilabro exturbari oportebit. Ita fiet ut quod susceptum est ad usum, mysticum tibi præbeat intellectum.* Il est question également du *flabellum* dans les Coutumes antiques de Cluny (*Spicileg.* d'Achéry, tom. IV, lib. II, cap. 30) : *Unus ministrorum, qui semper duo debent esse, stans cum flabello prope sacerdotem, ex quo muscarum infestatio exsurgere incipit, donec finiatur, eas arcere a sacrificio et ab altari, seu ab ipso sacerdote non negligit.* Le livre des Cérémonies pontificales, manuscrit de la bibliothèque Barberini (cod. 2365), ordonne de porter des éventails ou *flabella* surtout pendant l'été : *Deferant quoque æstivo tempore flabella ad ejiciendas muscas in ministerio.* Aujourd'hui, dit le cardinal Bona, lorsque le souverain pontife doit célébrer solennellement, on porte à ses côtés deux grands éventails en plumes de paon, mais ils ne servent point pour la messe.

Chez les Grecs, le *flabellum* ou éventail, est appelé *hexaptérige*, parce qu'il porte la représentation peinte ou ciselée des séraphins à six ailes; il est fréquent dans les églises, où on le place ordinairement près de l'autel. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un ornement que l'on porte aux processions. Les paroles du *Te Deum* sont écrites sur le *flabellum*, dit M. Didron (*Iconog. grecque et latine*, p. 72), et rappellent que les séraphins, entre les mains desquels les Grecs figurent cet instrument, louent constamment Dieu, en disant : *Saint, saint, saint.* Chez nous, dit le même auteur, au lieu de donner un *flabellum* aux séraphins, on leur met en main une banderole sur laquelle on écrit : *Et clamant, Sanctus, sanctus, sanctus*, comme on le voit, entre autres exemples, à Saint-Saturnin de Toulouse.

FLAMBOYANT (Style ogival). — Le style ogival flamboyant est celui qui a été en vigueur dans le cours du XVe siècle et au commencement du XVIe. Il a été ainsi appelé, parce que les meneaux qui forment des compartiments dans les grandes fenêtres se contournent en sens divers, de manière à figurer des espèces de flammes. *Voy.* Classification, Epoques, Fenêtres.

Le style ogival flamboyant s'est développé en France, pendant qu'en Angleterre se formait et se développait le *style perpendiculaire anglais. Voy.* Anglais (*Style*). M. de Caumont a cru devoir établir deux époques distinctes dans l'architecture religieuse, depuis l'an 1400 jusqu'à 1550, tout en avouant qu'elles sont difficiles à caractériser. Nous n'avons pas admis cette division dans le volume intitulé *Archéologie chrétienne*, publié en 1840; et nous avons vu notre manière d'envisager la question admise par tous les auteurs qui ont écrit depuis sur l'archéologie. Cette division, en effet, ne nous paraît pas suffisamment fondée. Depuis le commencement du XVe siècle, jusque vers la fin de la première moitié du XVIe, ce sont les mêmes principes qui sont en vigueur, qui prennent à peine de légères modifications, sous des influences faciles à constater. Il y a d'ailleurs une telle analogie, que dis-je, une si frappante ressemblance dans tous les détails de l'architecture et de l'ornementation,

qu'il est impossible de préciser où sera la limite naturelle où doit finir le style flamboyant et commencer le style fleuri.

Le plan adopté dans la construction des grandes églises ne reçut aucun changement au xve siècle. C'est toujours une nef principale, accompagnée de nefs latérales, avec transsept et chapelles accessoires.

Les modifications introduites dans les édifices bâtis selon le style ogival flamboyant, et qui servent à les caractériser, doivent être étudiées particulièrement aux piliers, aux fenêtres et dans l'ornementation. Jusqu'au xve siècle, les colonnes cylindriques, isolées ou cantonnées, avaient formé une des parties les plus remarquables et les mieux caractérisées des monuments religieux. Passant insensiblement à l'état de colonnettes, de tores et de baguettes, elles se transformèrent enfin en minces nervures prismatiques. Les piliers les plus massifs furent couverts sur toutes les faces de miliers de nervures, d'un travail délicat et compliqué. Mais si l'exécution en est surprenante, s'il y a de grandes difficultés vaincues pour tracer un profil hardi, pour conserver la pureté des angles, pour fouiller tous les interstices, l'effet général de la perspective perd une de ses principales beautés. L'œil ne saurait embrasser à distance les détails minutieux des innombrables faisceaux de nervures anguleuses; il se repose, au contraire, avec plaisir, sur ces grandes et belles lignes, que la saillie des colonnes et des colonnettes établit dans toutes les parties de l'édifice. La substitution des nervures aux colonnes est donc un signe de décadence dans l'architecture ogivale. Souvent les nervures suivent le contour des arcades, s'élèvent le long des murailles jusqu'aux voûtes qu'elles traversent pour venir se réunir à la clef, délicatement ciselée. Toute trace de chapiteau a disparu sur la plupart des piliers, ou bien la belle corbeille du chapiteau des xiiie et xive siècles est remplacée par des bouquets de feuilles frisées, ou par une ou deux guirlandes de feuillages profondément découpés. Quelquefois encore on plaça, entre les nervures, de riches garnitures de feuilles grimpantes également maigres et découpées, mais non sans élégance. Il arrive parfois que les nervures placées sur les piliers, au lieu d'être perpendiculaires, tournent en spirale, comme on en voit un exemple dans l'église de Saint-Séverin, à Paris.

L'ogive équilatérale est encore en usage au commencement du xve siècle. Mais on trouve aussi très-souvent l'arc brisé, un peu surbaissé, employé pour les fenêtres et les arcades; mais bientôt les arcades subirent un changement important. Les lignes, au lieu de suivre la direction de la courbe naturelle pour former l'amortissement de l'ogive, se relèvent subitement vers le point de jonction pour former un angle très-aigu. Cette arcade en accolade ou en doucine se montra fréquemment aux portes, rarement aux fenêtres. Au commencement du xvie siècle, ce système prévalut tellement que l'on ne rencontre aucune large ouverture qui n'ait été faite suivant ce procédé. Ce mouvement dans les lignes qui constituent les arcs et que l'on observe souvent dans l'architecture mauresque, se reproduit non-seulement dans les portes, les fenêtres, les arcades simulées, mais encore dans tous les ornements où la forme elliptique de l'ogive est employée, comme dans des lobes, des trèfles, des quatrefeuilles, des quintefeuilles et des rosaces.

L'arcade des portes est tantôt une large ogive décorée de moulures prismatiques, et surmontée d'une sorte de pinacle formé par deux courbes concaves en dehors, et à leur sommet s'épanouissant en feuillages frisés, comme on en voit un exemple remarquable au portail latéral de la cathédrale de Senlis. Souvent aussi la ligne supérieure que décrivent les arcades, les portes, les baies des clochers, est une courbe surbaissée en anse de panier, et terminée par un pinacle flamboyant. Souvent l'ogive de la porte est encadrée dans un immense fronton, dont la surface entière est ornée de panneaux ou découpée à jour, et en saillie sur les murs de la façade, ainsi qu'on le voit au portail de la cathédrale de Rouen.

A cette époque encore, les arcades, qu'elles soient en ogive ou en anse de panier, ou en accolade, ont leur voussoir décoré de festons ou de contre-arcatures prismatiques découpées à jour qui rappellent les arcades trilobées des xiie et xiiie siècles; mais cette ornementation, qui a commencé à paraître au xive siècle, acquiert son plus grand développement, surtout dans les édifices du commencement du xvie siècle.

L'archivolte des arcades se compose de moulures prismatiques, séparées par des gorges ornées de feuillages capricieux. La partie extérieure de l'arcade montre, étagées les unes au-dessus des autres, des feuilles de chardon, de chou frisé, formant des crochets en dehors. Le sommet de l'ogive ou du pignon est alors couronné par un bouquet épanoui, mais porté sur un pédicule quelquefois composé de moulures. *Voy.* Finial.

Ces formes d'arcades à nervures variées, à bouquets frisés, sont simulées en grand nombre sur la face des murailles, sur les *pinacles simulés* qui sont en application sur les murs extérieurs ou intérieurs des édifices, à droite et à gauche des portes, et posés en amortissement sur les contreforts. Ce sont des pyramides dont les angles présentent des feuillages épanouis. Les dais eux-mêmes, qui forment la partie supérieure des niches, sont couronnés aussi de pinacles très-compliqués, découpés à jour par un grand nombre de dentelures, et ornés de toutes sortes de feuillages.

Les meneaux contournés des fenêtres sont éminemment caractéristiques. Nous en avons parlé précédemment. *Voy.* Fenêtre.

Les compartiments nombreux et compliqués des roses subissent la même modification que les meneaux des fenêtres : ils

offrent cependant un champ plus favorable encore au gracieux et léger épanouissement du système flamboyant. *Voy.* Rose.

Les architectes de la période ogivale se sont distingués par la hardiesse et la beauté des voûtes qu'ils ont bâties. Au xve siècle, les arceaux, formés de moulures prismatiques, commencent à se ramifier et à s'entrecroiser en plusieurs sens à l'intrados de la voûte. Au xvie siècle, ces arceaux se partagent en branches nombreuses qui s'étendent de tous côtés, et à chaque point d'intersection sont appliquées des figures de grand relief, telles qu'armoiries, emblèmes, animaux symboliques. Quelquefois la clef de voûte, allongée en cul-de-lampe ou pendentif très-volumineux, présente à l'œil étonné d'innombrables ciselures, et rappelle jusqu'à un certain point, les stalactites que la nature s'est plu à suspendre à la voûte de certaines grottes. Ce n'est pas sans une surprise mêlée de frayeur que l'on se promène sous ces voûtes frangées, découpées, transparentes, où sont suspendus d'énormes blocs d'un poids considérable. (Pour avoir de plus amples détails sur les voûtes en général, et sur celles du style flamboyant en particulier, *Voy.* Voutes.)

Les tours du xve siècle sont carrées le plus souvent, comme celle de Saint-Jacques-la-Boucherie, à Paris. Les angles en sont vigoureusement soutenus par *quatre* éperons qui présentent des niches à divers points de leur hauteur. Lorsque la tour se termine par une plate-forme, le sommet en est décoré d'une balustrade finement découpée à jour, et de gargouilles, en forme de monstres, qui font saillie pour l'écoulement des eaux. La forme des arcades, d'ailleurs, et la décoration suffisent pour caractériser les tours du style flamboyant. Il arrive parfois qu'elles offrent plusieurs étages de niches, ou seulement des consoles portant des statues : telles sont les tours de la cathédrale de Nevers, de la cathédrale d'Auxerre, de l'église de Saint-Martin de Clamecy. Nous devons citer encore, comme appartenant au xve siècle, et comme offrant de riches modèles de style flamboyant, la *Tour de Beurre*, à Rouen, la *Tour de Beurre* à Bourges, les tours de la cathédrale de Tours, celle de la cathédrale de Nantes, etc.

Lorsque les tours du xve siècle sont surmontées de flèches, celles-ci sont bâties avec la plus grande élégance. Les baies en sont évasées, surbaissées et munies d'abatsons. Telles sont les flèches des églises de Thann, de Caudebec, de Honfleur, de Mende, etc. *Voy.* Aiguille, Clocher.

On doit rapporter au xve siècle la plupart des clochers pyramidaux en charpente, couverts d'ardoise, comme on en trouve un grand nombre dans les églises rurales. Ils imitent plus ou moins heureusement les gracieuses flèches en pierre qu'ils remplacent : plusieurs même doivent être regardés comme des chefs-d'œuvre dans l'art du charpentier.

Quant aux contreforts et aux clochetons de cette même époque, nous n'entrerons dans aucun détail. Nous renvoyons aux articles Clocheton et Contrefort. Nous devons ajouter cependant que les arcs-boutants sont ornés à l'intrados de festons et de découpures.

Les balustrades éprouvent, dans les dessins qui les forment, la même modification que le réseau des fenêtres.

Les ornements du style flamboyant sont fort nombreux et ils se multiplient encore au commencement du xvie siècle, ce qui explique l'origine de l'expression *style fleuri*, que l'on emploie quelquefois pour les désigner. *Voy.* Feuilles, Festons.

Le pavé des églises est formé de dalles tumulaires, représentant des personnages défunts avec leurs costumes. Ces représentations sont gravées en creux; quelquefois les mains et la tête, moulées sur nature, sont sculptées en bas-relief sur marbre et incrustées dans la pierre. D'autres fois les pierres tumulaires sont décorées d'incrustations en cuivre, comme on en voit de nombreux exemples en Belgique, en Allemagne et en Angleterre. On rencontre aussi quelquefois, surtout dans les chapelles, des carreaux émaillés formant le pavé. Il en existe encore de curieux restes dans la charmante église de Notre-Dame de l'Épine, près de Châlons-sur-Marne.

Le style flamboyant nous offre des sculptures peintes fort intéressantes. Mais l'art et la coutume de peindre les statues et les bas-reliefs ne sont pas propres à ce style : on en voit des spécimens complets et nombreux aux époques précédentes. Les murs intérieurs des églises ont été généralement aussi rehaussés de peintures, qui représentent tantôt des sujets religieux et tantôt des arabesques et des feuilles d'ornementation. Souvent on voit des *ex-voto* qui montrent des personnages à genoux devant leur saint patron. Les arabesques se composent ici de peintures en damier, à carrés rouges et bleus; là de rameaux de feuillages, de fleurs, d'oiseaux, etc. D'autres fois, ce sont des combinaisons de dessins propres aux balustrades, aux fenêtres et aux panneaux en pierre des édifices.

Il nous reste maintenant à indiquer quelques-uns des édifices les plus remarquables du style ogival flamboyant.

Cathédrale de Tours; le grand portail et les tours. — Cathédrale d'Anvers; commencée au xve siècle, achevée au xvie. — Cathédrale de Malines, en grande partie. — L'église de la Trinité, à Vendôme; la façade a été bâtie en 1499, ainsi qu'une partie de la grande nef. — Cathédrale de Nantes; la nef principale et la façade de l'ouest en grande partie. — Cathédrale d'Autun; plusieurs parties, à l'abside surtout et au clocher. — Cathédrale d'Alby, en partie. — Cathédrale de Rouen; le grand portail, la tour de Beurre et plusieurs autres parties moins importantes. — Notre-Dame de Brou, près de Bourg; monument très-remarquable en lui-même et par les magnifiques tombeaux

qui s'y trouvent. — Saint-Ouen, à Rouen; la nef principale et quelques autres parties. — Notre-Dame de Saint-Lô, en grande partie.— L'église d'Argentan. — Saint-Pierre, à Coutances, en grande partie. — Saint-Jacques, à Lisieux, presque en entier. — L'église collégiale de Saint-Quentin. — Saint Vulfran d'Abbeville. — L'ancienne église abbatiale de Saint-Riquier, diocèse d'Amiens. — L'église de Thann, en Alsace; celle de Saint-Vincent à Rouen; celle de Saint-Jacques, de Dieppe; celle de Saint-Antoine, à Compiègne. — Cathédrale d'Evreux; la tour centrale, ses transsepts et les chapelles. — Saint-Jean, à Caen. — Sainte-Catherine à Honfleur. — La tour de Saint-Martin de l'Aigle, diocèse de Séez. — Saint-Maurice, à Vienne en Dauphiné; la façade occidentale. — Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. — Saint-Jean, à Elbeuf. — Sainte-Catherine de Fierbois, au diocèse de Tours.— L'église de Nouâtre, même diocèse. — L'église de Marcilly, même diocèse. — Les églises de Saint-Père de Nuzy, Challement, Moraches, Germenay, Colméry, Ciez, Saint-Jacques et Notre-Dame de Galles, à Cosne, Donzy, Cessy-les-Bois, Sully-la-Tour, Aligny, Bitry, Dampierre, etc., au diocèse de Nevers.

FLÈCHE. — Une flèche d'église, à proprement parler, est la couverture pyramidale d'un clocher ou d'une cage d'escalier. Elle peut être en pierre ou en bois. Lorsqu'elle est en pierres, elle peut être ornée de diverses manières. Il arrive souvent que les angles en sont chargés de feuilles grimpantes ou de crochets, et que de distance en distance, les lignes sont interrompues par une espèce de grande couronne ou de large bandeau, décoré de moulures, de feuillages ou de formes variées d'ornementation; on en voit un exemple à la flèche élégante qui surmonte l'église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. *Voy.* Aiguille et Clocher. Les plus belles flèches de l'Angleterre présentent une disposition analogue à celle que nous venons d'indiquer : nous en avons donné une description abrégée.

Aux articles Aiguille et Clocher, nous avons placé tous les détails archéologiques que nous avions à offrir sur ce sujet : nous y renvoyons le lecteur. Nous allons le compléter ici, sous d'autres rapports, autant qu'il nous sera possible. Chacun sait que la forme triangulaire a toujours été regardée, dans l'Eglise, comme un symbole de la Trinité. On retrouve cette forme dans les membres principaux de l'édifice chrétien; elle existe avec les éléments sphériques dans l'ogive, sous la forme rectiligne dans les pignons et les flèches, sous celle du trèfle dans les ornements. Les flèches, qui sont la plus brillante expression de la pensée symbolique de l'art ogival, sont en même temps la solution de l'un des problèmes les plus hardis des constructeurs du moyen âge. Il fallait, en effet, qu'ils fussent doués d'une étrange audace ceux qui, les premiers, osèrent se risquer à élever dans les airs, à trois ou quatre cents pieds, ces fragiles aiguilles, ces flèches élancées, destinées cependant à braver les intempéries du nord, les violents ouragans si fréquents dans ces contrées, et qui ont, malgré mille causes de destruction, si bien répondu à leur destination.

Une anecdote apocryphe, dit l'auteur du petit livre intitulé : *Eglises gothiques*, rapporte que le Bramante construisant le dôme de l'Eglise de Saint-Pierre, à Rome, dit aux Romains : « Ce Panthéon que vous admirez, moi je le placerai dans les cieux. » Longtemps avant lui, les architectes gothiques y avaient élevé les obélisques des Pharaons. (Pag. 90).

Il n'y a pas longtemps encore que l'impéritie des architectes, favorisée par un système de mesquine économie, considérait les flèches de nos églises comme des superfétations dangereuses, ne servant qu'à accélérer la ruine des édifices, soit par les mouvements qu'ils leur communiquent, soit par la chute de la foudre, à laquelle leur forme aiguë, ou les métaux qui entrent dans leur construction servent d'excitateurs et de conducteurs. C'était alors un parti pris de les raser, dès qu'une dégradation un peu importante s'y manifestait. Beaucoup ont disparu aujourd'hui, au grand regret des populations qui les ont vues détruire et des archéologues chrétiens. La science véritable reconnaît actuellement que les dangers occasionnés par la présence des flèches sur les églises ont été considérablement exagérés. Une des meilleures preuves d'ailleurs que l'on pourrait citer contre l'opinion des prétendus savants qui condamnaient à la démolition ces monuments si remarquables et si élégants, c'est qu'ils avaient traversé de longs siècles, sans être endommagés, et que les édifices qui les supportaient avaient eux-mêmes bravé mille causes de ruine et étaient arrivés jusqu'à nous dans un état surprenant de solidité.

Le clocher, sous le rapport de sa signification religieuse, est une des parties les plus importantes des édifices chrétiens. C'est le lien commun de tous les membres épars de cette grande famille qu'on appelle paroisse. L'expérience démontre tous les jours que l'influence et le souvenir du clocher est un des anneaux de cette chaîne qui nous attache au pays. Quelque futile que cela puisse paraître à certains hommes occupés spécialement du progrès matériel et qui ne s'élèvent pas au-dessus des considérations du bien-être physique, cet anneau n'est pas le moins solide de ceux qui nous enchaînent au sol qui nous a vu naître. « Tout se trouve, dit Châteaubriand, dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir. »

La France avait jadis un esprit de nationalité bien plus vif que de nos jours, où chacun ne rêve que voyages, déplacements, industrie, commerce. Ne faudrait-il pas l'attribuer, au moins en partie, à cet amour du sol natal qui était plus grand chez nos ancê-

tres que chez leurs enfants si épris de nouveautés. On a compté qu'il y avait autrefois en France trente mille églises, quinze cents abbayes, huit mille cinq cents chapelles, deux mille huit cents prieurés, un million sept cent mille clochers. Assurément, c'était là un sol autrement orné qu'il ne l'est à présent.

FLÉCHIÈRE. — Nom d'une espèce de feuille d'eau, en forme de fer de flèche, qui entre dans l'ornementation de l'architecture romano-byzantine. On en voit des exemples principalement aux chapiteaux des piliers ou des grosses colonnes, dans les églises du XIIe siècle.

FLEUR DE LIS. — Dans nos monuments religieux du moyen âge, soit en sculpture, soit en peinture, soit dans les tissus, soit dans les vitraux peints, soit même dans les compartiments flamboyants et à jour des grandes fenêtres, on voit fréquemment la figure de la fleur de lis. Quoique cette fleur y paraisse habituellement dans la forme héraldique, on ne doit pas cependant y attacher toujours une signification de blason ou d'armoiries. Elle devint d'assez bonne heure une forme d'ornementation, et nous pouvons ajouter qu'elle était éminemment française. On la retrouve également très-fréquemment dans les monuments religieux de l'Angleterre : cela tient à ce que les rois d'Angleterre eurent longtemps des prétentions sur le royaume de France. Chacun sait que jusqu'au traité d'Amiens, au commencement de ce siècle, les rois d'Angleterre se qualifiaient rois de France. L'historien Maimbourg s'en moque fort agréablement, quand il dit que les monarques anglais sont rois de France au même titre que ces mêmes monarques hérétiques sont les défenseurs de la foi.

Nous avons cru devoir placer ici une notice sur la fleur de lis; c'est une question archéologique qui n'est pas dépourvue d'intérêt.

Louis VII, dit le Jeune, s'étant croisé en 1146, prit une bannière d'azur semée de fleurs de lis, soit par allusion à son nom de Louis, soit par rapport à l'épithète de *Florus* ou *Fleuri*, que son père Louis le Gros lui avait donnée dans sa jeunesse, par amitié et par caresse. Les sentiments sont partagés sur la nature de ces pièces dont le roi sema sa bannière et son écu, et auxquelles est resté le nom de fleurs de lis. Les uns disent que ce sont des fleurs de lis de jardin, les autres, des fleurs de lis de marais, que l'on appelle flambes ou iris. Ceux qui veulent que les armoiries soient très-anciennes, disent que les premiers Francs choisirent cette iris ou ce lis de marais pour marquer leur origine, étant sortis d'un pays marécageux ; et d'autres, que les soldats de Clovis s'en firent des couronnes après la victoire de Tolbiac en 496. Quelques autres ont été bien plus loin. M. Sonnini a cru reconnaître la fleur de lis héraldique parmi les peintures d'un plafond du temple de Dendera en Egypte. Il a pensé aussi, avec M. Hérissant, que les anciens rois babyloniens portaient une fleur de lis au bout de leur sceptre ; mais cela vient de la fausse interprétation du mot grec κρινὸς, qui signifie bien la fleur de lis, mais non pas notre fleur de lis héraldique, qui n'a aucune ressemblance avec la fleur de lis. Le P. Godefroi Henschenius, continuateur des *Actes des saints* que le P. Bollandus, son confrère, avait commencé de publier, a ouvert une conjecture sur nos fleurs de lis. C'est dans une dissertation qu'il a mise à la tête du troisième volume des saints du mois de mars, et qu'il a intitulée : *De la généalogie des rois français de la première race, qui doit être conduite par trois Dagoberts.* Parlant d'un sceau de Dagobert Ier, apposé à une charte donnée par ce prince en faveur de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves, le 5 avril de la douzième année de son règne (qui est l'an 635), il dit que l'on y voyait trois sceptres liés ensemble, pour signifier les royaumes d'Austrasie, de Neustrie et de Bourgogne, que ce prince avait réunis en sa personne : d'où ce savant jésuite conclut qu'il est à présumer que c'est ce qui a donné l'origine à ce qu'on a appelé depuis dans le blason fleur de lis. La raison qu'il donne, c'est que ces trois sceptres, liés ensemble par le bas, ressemblent assez à la plante nommée flambe ou iris, et c'est de là, dit cet auteur, que ces trois sceptres ont pu, par la suite, tirer le nom qu'on leur donne aujourd'hui. On les fait d'or, ajoute-t-il, parce que la plante nommée flambe est jaune, et comme elle naît ordinairement dans les eaux dont la couleur est bleue, on les a placés en champ d'azur; peut-être, dit-il, voulut-on encore signifier, par la couleur du champ, que l'origine et les accroissements du royaume de France étaient venus du ciel. D'autres ont pensé que les fleurs de lis du blason devaient leur origine à la manière grossière dont on figurait les abeilles dont on décorait les manteaux des rois de la première race. Ils fondent cette opinion sur le nombre assez considérable d'abeilles d'or trouvées à Tournay, dans le tombeau qu'on croit être celui de Childéric ; mais elle ne saurait se soutenir. La fleur de lis ne ressemble aucunement à une abeille, et pas même à celles trouvées dans ce tombeau et que l'on conserve dans le cabinet d'antiquités de la Bibliothèque Nationale. Une dernière opinion est que ces pièces de l'écusson de nos rois ne sont autre chose que le fer d'une lance que l'on appelait francisque, dont se servaient les anciens Francs. La pièce du milieu de ce fer était droite, pointue, plus large dans le milieu et tranchante des deux côtés; les deux autres, accostées vers le bas de cette principale pièce, étaient recourbées en demi-croissant adossé ; le tout était lié par une clavette qui formait ce que nous appelons le pied de la fleur de lis, ce qui a rapport à la représentation des sceaux anciens; aussi cette opinion est-elle suivie par les plus habiles dans la science du blason. On trouve, pag. 419 de la *Diplomatique* de dom Jean Mabillon, un sceau du roi Lothaire,

de l'an 972, dans lequel ce prince est représenté de front, tenant à sa main droite un long bâton, au haut duquel on voit un fer de lance avec deux crochets ; ce qui ressemble grossièrement à la fleur de lis. L'opinion la plus vraisemblable est que la fleur de lis est une imitation commune de cette belle iris jaune (*Iris lutea*), qui est si commune en France dans les marais et sur le bord des étangs. Lothaire, l'avant-dernier roi de la seconde race, est le premier dans le sceau duquel on trouve cette espèce de sceptre, et à qui l'on voit une couronne rayonnante en forme de bonnet, garnie de pierreries au sommet. Un sceau d'Hugues Capet le représente tenant une main de justice, ce que l'on n'avait pas vu sur ceux de ses prédécesseurs, et un globe à la gauche ; sa couronne semble être faite de ce que l'on a nommé depuis fleurs de lis. Sur un autre sceau du roi Robert, son fils, de l'an 1030, ce prince tient dans la main droite un petit sceptre terminé par un fer de francisque, et un globe à la main gauche ; sa couronne est donc à peu près comme celle de son père, mais elle est plus ressemblante au fer dont est terminé son sceptre, qu'à la fleur de lis. Son fils, le roi Henri Ier, est représenté dans un sceau de 1058, comme son père, mais sur un trône, et sa couronne paraît bien mieux fleurdelisée, ou plutôt les fers, semblables à celui du haut du sceptre, y sont bien mieux marqués. Son fils Philippe Ier, en 1068, a sur son sceptre et sur sa couronne des fleurs de lis, mais sans pied. Sur un sceau de Louis VI, dit le Gros, de l'an 1113, la couronne est fleurdelisée et perlée; de sa droite il tient un petit sceptre, surmonté d'une ancienne couronne à longues pointes, de la gauche, un long bâton au haut duquel paraît une fleur de lis soutenue sur une espèce de globe. Philippe II, surnommé Auguste, est le premier roi qui ait eu pour contre-scel une seule fleur de lis. Le contre-scel de Louis VIII est semé de fleurs de lis. Ce fut sous Louis IX que les rois et les princes du sang royal commencèrent à porter les fleurs de lis dans leur écusson, avec différentes brisures : ils avaient avant les armoiries de leur apanage. Quoiqu'il y ait des exemples de trois fleurs de lis seulement dans quelques écussons sous les règnes de Philippe III et Philippe IV, ce ne fut pourtant que sous Charles V que cette réduction des fleurs de lis à trois devint un usage constant.

FLEURETTE. — Petite fleur imitée en sculpture ou en peinture dans l'ornementation des édifices religieux, ou dans la décoration des vases précieux, des meubles, des tissus, etc.

FLEURI (Style ogival). — Quelques antiquaires ont cru devoir distinguer le style ogival du commencement du XVIe siècle de ceux qui l'avaient précédé. Ils le caractérisaient par l'ornementation qui était à cette époque plus abondante et plus finement exécutée. Mais chacun voit que des caractères tirés du plus ou du moins de perfection apportée à l'exécution des détails et des motifs de la décoration n'avaient pas une importance suffisante pour déterminer l'établissement d'une division architectonique. Il est d'ailleurs assez difficile de saisir le plus ou le moins de délicatesse de la sculpture : c'est le plus souvent une nuance fugitive. Aussi, la plupart des antiquaires ont-ils abandonné cette division. *Voy.* Classification, Epoques, Flamboyant (*Style ogival*), Ogival.

Au XIIe siècle, l'architecture romano-byzantine de transition reçut une grande quantité d'ornements : on l'appelle aussi quelquefois, à cause de cela, *architecture romane-fleurie*. Cette dénomination doit être rejetée, comme exprimant une division architectonique, par les mêmes raisons qui ont fait repousser la dénomination de *style ogival fleuri*.

FLEURON.—Le fleuron est un petit ornement isolé de sculpture ou de peinture, ordinairement emprunté au règne végétal. Le fleuron proprement dit, dans l'architecture du moyen âge, est une fleur épanouie, à quatre ou cinq pétales et à disque saillant, qui se place, à distances régulières, dans une gorge ou une scotie. Il y a des fleurons, en prenant l'expression dans une signification plus large, qui ne ressemblent pas à une fleur, mais qui sont composés d'entrelacs, de feuilles disposées symétriquement, de figures géométriques, etc. Les fleurons se placent, non-seulement au fond d'une moulure creuse, comme nous venons de le dire, mais encore sur la côte d'une arête. On a sculpté aussi des fleurons fort souvent sur des clefs de voûte saillantes. Quelquefois même on voit une rangée de fleurons, en manière de frise, au-dessous d'une corniche.

M. de Caumont appelle *fleurons-crucifères*, les quatrefeuilles dont les lobes sont lancéolés. Les *fleurons détachés*, d'après les Instructions du Comité historique des arts et monuments, représentent des fleurs, des feuilles, des animaux ou des figures de fantaisie, placés entre deux tores d'archivoltes, ou entre deux colonnes de pied droit. Cet ornement est commun en France; il l'est plus encore, peut-être, en Angleterre. *Voy.* Diapré ou Diaper-work.

Dans l'architecture grecque, les fleurons étaient usités. Le fleuron du chapiteau corinthien est une espèce de petite rose épanouie, à pétales aigus, que l'on place au centre de la face du *tailloir*. Ceux du chapiteau dorique sont de petites fleurettes à quatre pétales, qui ornent le gorgerin. Quand les fleurons deviennent d'une plus grande dimension, ils se nomment *rosaces*. On voit dans l'ornementation antique ou imitée de l'antique, des fleurons sur plusieurs moulures et sur divers objets, partout où une place vide permet de placer un ornement de ce genre.

FLEURONNÉ, garni d'un fleuron.

FLEURS. — Les fleurs ont été constamment employées dans l'Eglise, comme emblèmes de joie et de fête. On les a fréquem-

ment employées également en l'honneur des saints, pour décorer leurs tombeaux, leurs autels et leurs images. On regardait leur variété et leur parfum comme un symbole des vertus chrétiennes qu'ils ont pratiquées si héroïquement.

Saint Fortunat, évêque de Poitiers, qui vivait au VIe siècle, a mentionné, dans ses vers, la coutume qui était en vigueur de son temps, de tresser les fleurs en couronnes et en guirlandes pour en parer les autels:

Texistis variis altaria festa coronis,
Pingitur ut filis floribus ara novis.

On suspendait aussi des guirlandes de fleurs aux murailles, à l'intérieur des églises. Ce fait est rapporté par saint Grégoire de Tours, qui raconte que le prêtre saint Séverin avait attaché des lis aux murs d'une église qu'il avait fait bâtir. *Solitus erat flores liliorum tempore quo nascuntur colligere, ac per parietes hujus ædis appendere.* Le pavé de l'église était lui-même jonché de fleurs, en certaines circonstances, dès les temps les plus anciens. C'est ce que nous apprend saint Paulin dans les vers suivants :

Ferte Deo, pueri, laudem, pia solvite vota ;
Spargite flore solum ; prætexite limina sertis :
Purpureum ver spiret hiems : sit floreus annus
Ante diem ; sancto cedat natura diei.

L'abbé Thiers entre à ce sujet dans d'assez curieux détails : on peut consulter sa dissertation sur les autels, chap. 10.

Saint Augustin, dans son Traité de la *Cité de Dieu*, dit qu'un homme de distinction du nom de Martial, dans la ville de Calama, en Afrique, fut converti miraculeusement par l'application d'une fleur prise sur le tombeau de saint Etienne. Cette coutume de décorer les églises de fleurs et de branches de verdure est non-seulement curieuse par son antiquité, elle est encore très-belle en elle-même, en consacrant à la gloire et à la louange de Dieu les plus brillantes et les plus délicates productions de la création. C'est, pour ainsi dire, la traduction en action de ce passage de nos saints cantiques : *Benedicite, universa germinantia in terra, Domino.* Chaque saison produit des fleurs différentes : c'est comme une invitation continuelle à en parer la maison de celui qui donne aux lis leur éclat et leur fraîcheur, comme il donne la nourriture aux oiseaux du ciel.

Dans certaines églises de la France, de l'Italie et de l'Espagne, au rapport de dom Martène dans son bel ouvrage *de antiquis Ecclesiæ Ritibus*, les fleurs rouges étaient regardées comme un emblème des dons du Saint-Esprit; c'est pourquoi, à la Pentecôte, on en jetait de la voûte sur l'assemblée des fidèles réunis dans la nef. Dans cette fête, ainsi que dans beaucoup d'autres, on en recouvrait les murs de l'église et on y suspendait un grand nombre de guirlandes tressées avec goût.

Les fleurs étaient aussi regardées comme un emblème des délices du paradis; on en voit souvent figurer sur les verres peints trouvés dans les catacombes, et dont le dessin a été publié par Buonarotti.

L'Eglise a consacré plusieurs fleurs à la sainte Vierge, et chacun connaît la pieuse invocation des litanies *Rosa mystica.* Au moyen âge, la piété populaire avait consacré un grand nombre de fleurs aux saints. Ces désignations pieuses étaient plus poétiques et plus agréables mille fois que les noms barbares inventés par la science; mais la botanique, comme les autres branches des connaissances humaines, a été cultivée par des esprits froids et imbus des tristes doctrines du philosophisme moderne, et elle a perdu son plus pur et son plus doux parfum !

La sculpture a tenté de bonne heure de reproduire sur la pierre, le bois et les métaux, les fleurs les plus remarquables. On en trouve des exemples dans tous les édifices, de quelque style qu'ils soient, pourvu qu'on y ait fait quelques frais de décoration. *Voy.* Flore murale.

FLORE MURALE.—On a désigné sous le nom de *flore murale* l'ensemble des végétaux dont on trouve les feuilles, les fleurs ou les fruits imités dans l'ornementation des monuments du moyen âge. Les naturalistes ont classé tous les végétaux en classes, ordres, familles, genres et espèces, d'après des caractères naturels bien tranchés, empruntés aux principaux organes des plantes, tels que les feuilles, les fleurs, les fruits, la tige, etc. Leurs déterminations pouvaient se faire d'autant plus aisément que ces caractères ne sont pas fugitifs ni arbitraires, mais constants et pris de la nature même. Les antiquaires qui étudient les plantes sculptées ou peintes dans nos vieux monuments sont arrêtés par des difficultés de plus d'un genre, dans leurs déterminations botaniques. C'est que les sculpteurs, de même que tous les artistes, se sont toujours permis la plus grande liberté dans l'imitation des formes qu'ils empruntaient à la nature. Cette liberté, et quelquefois cette licence, n'est pas du moyen âge seulement; on en retrouve des marques à toutes les époques et dans tous les styles d'architecture. C'est même au point que l'on peut dire que les premières tentatives de l'art montrent plutôt le caprice de celui qui imite largement, que l'inhabileté de la main et du ciseau. L'imitation exacte des formes végétales indique un grand progrès dans l'art, et cette imitation, dès le commencement, n'est pas naïve, parce que l'artiste se croit déjà sûr de ses ressources. Cette marche a été constante, soit que l'on étudie les sculptures végétales chez les Egyptiens, chez les Grecs ou dans les édifices chrétiens de la période romano-byzantine et de la période ogivale.

Ce qui doit être remarqué, c'est que les plus beaux feuillages de la décoration chez les Grecs sont autant fantastiques que naturels, sans en excepter les feuilles d'acanthe et la palmette. Dans ces feuilles, comme dans celles qui ont été sculptées au moyen âge, on remarque sans peine l'ensemble de la

plante, mais on y reconnaît aussi ce que les artistes appellent le *mouvement* et le *sentiment*, qui ne s'inquiètent guère des détails.

M. Ch. Desmoulins, aussi habile naturaliste qu'antiquaire érudit, a publié un essai de flore murale sous le titre de *Considérations sur la flore murale*. Il commence par établir que la détermination des espèces végétales offre mille difficultés, par des raisons analogues à celles que nous venons de développer ci-dessus. « Quoi de plus obscur, dit-il, en l'absence du sarment garni de ses feuilles, que la grappe de raisins romane? Il arrive, dans ce cas, qu'on hésite entre elle et la pomme de pin, comme cela m'est arrivé à Moissac et ailleurs. Quoi de plus arbitrairement agencé que cette jolie cerise à demi cachée sous la feuille, dans les hauts chapiteaux de la nef à Chauvigny, à Saint-Hilaire de Poitiers, à la chapelle de l'Immaculée-Conception à Lyon? Quoi de plus fantastique que les crochets du XIII[e] siècle? Quoi de plus infidèle, enfin, si gracieux qu'ils soient, que les choux frisés et les chardons de la décadence ogivale? »

Au milieu de toutes ces infidélités, il y a une exception d'autant plus remarquable qu'elle est générale pour tous les temps et pour tous les lieux; c'est celle qu'offre le chêne, le seul végétal qui ait été parfaitement imité, parfaitement rendu.

Dans son curieux travail, M. Desmoulins veut, avec raison, qu'on tienne compte de toutes les intentions dans la manière dont on a rendu les diverses plantes qu'on a cherché à imiter, et, en plusieurs cas, ces intentions suffisent pour déterminer quelle est l'espèce de plante que l'on s'est efforcé de reproduire.

Nous ne saurions donner à nos lecteurs de meilleurs renseignements sur la *flore végétale* qu'en analysant le mémoire intéressant du savant et consciencieux antiquaire que nous avons nommé plusieurs fois.

Voici la manière dont il procède et les passages les plus importants de son travail:

1° Si le *galbe d'une feuille* est une indication qui dirige la pensée vers le choix d'une détermination spécifique, il faut bien reconnaître que ce galbe est plus ou moins exactement reproduit dans beaucoup d'autres espèces, car nous ne connaissons guère, pour 70,000 végétaux phanérogames décrits jusqu'ici, qu'environ soixante-dix *formes types* pour les feuilles *simples* et une trentaine pour les feuilles *composées*. Or, quand le galbe est à peu près identique, quel est le caractère principal qui sert à reconnaître la famille, puis à déterminer l'espèce? Evidemment c'est la *nervation*: c'est dans ce caractère essentiel, qui est aux feuilles ce qu'est le squelette aux animaux vertébrés, qu'on a pu chercher des bases méthodiques pour la botanique fossile dont l'étude a été si brillamment constituée par M. Adolphe Brongniart. Hé bien! ce *caractère boussole*, si j'ose ainsi dire, manque presque toujours entièrement, ou n'est exprimé que très-incomplétement dans la phytographie murale. Voilà pour ce qui concerne la feuille en elle-même, car je ne parle pas ici de la fleur dont la petitesse relative, la délicatesse et la complication fréquente de formes interdit presque toujours la reproduction; on ne trouve, ce me semble, que deux formes de fleurs imitées sur les monuments, savoir: la forme *rosacée* à plus ou moins de pétales, et la forme *liliacée*. Quant aux fruits, ils sont assez caractérisés, mais, sauf le gland, la pomme de pin, l'épi de blé, on n'en reproduit que peu de formes, la grappe, la baie, la drupe (fruits à pepins ou à noyaux).

2° Le galbe de la feuille étant une fois reconnu, et la nervation étant réduite à néant, il ne reste qu'un seul caractère pour arriver à la détermination, et ce caractère c'est l'*agencement;* mais quoi de plus habituellement livré au caprice de l'imagier? je dirai plus: quoi de plus forcément dénaturé par les exigences de l'espace et de la position? Je n'ai pas besoin d'insister là-dessus, cela saute aux yeux de tout le monde. Mais il y a d'autres difficultés en dehors de celles qui dérivent de l'usage et de la nécessité. Comment distinguez-vous une feuille mince d'une feuille épaisse, une feuille velue d'une feuille glabre? Comment distinguez-vous une plante herbacée d'une plante ligneuse, une guirlande de fantaisie, dont les feuilles auront été alternativement écartées pour occuper moins de place dans une étroite plate-bande, d'une tige à feuilles opposées? Un arbre, direz-vous, se fera reconnaître à son port; je le veux, quand il sera entier, mais s'il s'agit d'une branche?. . Une tige mince est à peu près impossible, et les *accidents* caractéristiques du bois ne sont presque jamais reproduits: je n'en connais du moins qu'un exemple, et je l'ai rencontré dans l'architecture civile du XVI[e] siècle en Périgord; ce sont des portes à accolades dans les cours intérieures de deux châteaux voisins de Clérans et de Banneuil, portes dont l'encadrement est formé par un gros *bâton noueux*, comme serait un bâton d'aubépine, et qui suit les contours de la baie. J'ai encore vu quelque chose d'analogue, mais moins bien caractérisé, dans une sculpture (comparativement récente) qu'on a encastrée dans le narthex du portail du *Massacre des Innocents* à Saint-Sernin de Toulouse.

Après les difficultés viennent les impossibilités; mais heureusement celles-ci, loin de compliquer la besogne, ne font que la simplifier. Les *impossibilités* résultent des documents fournis par la *géographie botanique* et par la *botanique historique*. Quelque parfaite que paraisse la ressemblance d'une sculpture antique ou du moyen âge avec un végétal déterminé, si ce végétal est *américain*, il est évident que l'assimilation est fausse: telle est l'erreur qui attribue au *Triacanthos* les épines de la couronne de Notre-Seigneur, et cette erreur est très-répandue, et je l'ai partagée jusqu'au jour où je me suis avisé d'ouvrir des livres souvent feuilletés, mais cette fois dans le but de savoir précisément d'où ce joli arbre est originaire. En

second lieu, si la gourmandise triomphante de Lucullus a apporté, il y a deux mille ans, les cerises en Italie, si les croisés nous ont enrichis (ce qui est assez difficile à comprendre) de quelques variétés nouvelles des plantes potagères ou des fruits plus anciennement introduits de l'Orient en Europe, je ne pense pas que des causes analogues puissent être assignées à la naturalisation des végétaux qui n'auraient pas été d'une utilité immédiate comme plantes comestibles ou textiles, surtout à des époques où l'intérêt scientifique n'existait pas plus que l'application des sciences aux agréments de la vie. Voyez, en effet, ce qui est arrivé à cette belle inutilité que nous nommons le platane. Pline, qui écrivait cependant vers la fin de la longue et gigantesque orgie du luxe romain, s'étonne qu'on ait fait venir un arbre d'un pays étranger, seulement pour se procurer de l'ombre : ***Quis non jure miretur arborem umbræ gratia tantum ex alieno petitam orbe? Platanus hæc est***, etc. (lib. XII, cap. 3). Transporté d'abord à travers la mer Ionienne pour venir orner le tombeau de Diomède, il fut introduit en Sicile par Denys, puis en Espagne et en Italie où on en vint à l'arroser avec du vin, ***tantumque postea honoris increvit, ut mero infuso enutriantur*** (ibid.). Tous ces soins, toutes ces remarques du naturaliste prouvent la rareté et la singularité du fait ; et malgré cette incroyable célébrité, le platane n'arriva en Angleterre qu'en 1548 ou 1561, en Autriche avec le marronnier d'Inde en 1576, à Paris enfin en 1754 ! La Provence, à ce que rapporte une tradition recueillie sur les lieux, en jouit depuis plus longtemps que la capitale.

J'ai cité cet exemple avec quelque détail pour en venir à ces conclusions, que je ne crois pas à la sculpture ***de souvenir***, que par conséquent la feuille de platane la plus ressemblante en apparence me paraîtrait absolument inadmissible sur des monuments français avant le commencement du XVe siècle, enfin que, sauf l'imitation de l'antique et hors de la flore indigène ***de l'époque***, il n'y a aucune détermination sérieuse à chercher sur un monument.

Le chapiteau n° 1 (*Voy.* les figures à la fin du vol., art. FLORE MURALE) porte une seule sorte de feuilles, orbiculaires, échancrées à la base, parfois un peu pointues, *opposées* dans le groupe du milieu, à peu près *alternes* ailleurs, d'un aspect gras et charnu (je ne tiens pas compte de l'épaisseur matérielle de la sculpture). Ceux de ces caractères qui se rapportent au limbe de la feuille considéré isolément, vont bien à ce qu'on appelle vulgairement des ***feuilles d'eau***, mais ce nom ne signifie rien du tout, parce qu'il y a des végétaux aquatiques de toutes les formes. Aurait-on voulu représenter ici le Nénuphar? Le limbe de la feuille permet cette supposition, mais son agencement s'y oppose, car on a eu l'intention de marquer de véritables *tiges*, et il n'y en a ni dans le Nénuphar ni dans les autres plantes analogues, indigènes ou exotiques (Nymphæa jaune, Nymphæa bleu, Nymphæa lotus, Nélumbo, Victoria, Colocase, Hydrocharide). Cette observation est vraie même si l'on veut considérer le tubercule qui supporte la tige comme représentant la ***racine*** ou ***tige horizontale*** du Nénuphar, parce qu'alors encore la partie supérieure de la tige ne devrait pas exister. Le cochléaria, dont les feuilles radicales conviendraient bien, les a différentes de forme sur la tige.

Il y a en France deux plantes herbacées, pourvues de tiges, et qui par cette raison conviennent beaucoup mieux.

L'une d'elles est le *Villarsia Nymphoïdes* des auteurs modernes (*Menyanthes nymphoïdes*, Linné), plante aquatique à feuilles nageantes comme celles des nymphéacées, très-commune dans les rivières et les eaux dormantes du nord et de l'est, mais qui manquent entièrement ou presque entièrement dans le sud-ouest et le midi. Ses feuilles sont opposées comme au groupe du milieu du chapiteau n° 1, mais elles sont peu nombreuses, très-écartées, et ne deviennent remarquables sur l'eau que quand elles sont accompagnées de leurs fleurs disposées en verticille et sur de longs pédoncules. Ces fleurs tiennent tant de place dans l'ensemble de la plante que je ne puis penser qu'on ait songé à reproduire les feuilles seulement de celle-ci.

L'autre est le ***Convolvulus soldanella***, Linné, charmant liseron à grandes fleurs roses, à feuilles luisantes et charnues, qui abonde dans le sable pur des dunes maritimes depuis Nice et Bayonne jusqu'en Belgique. Son port a beaucoup de ressemblance avec la plante du chapiteau, bien qu'en réalité les feuilles du liseron soient alternes, et c'est sur cette espèce que ma préférence se fixe.

On pourrait penser aussi, malgré l'infidélité du galbe de la feuille, à l'***Asarum europœum*** (vulgairement ***Cabaret***), mais la disposition de ses feuilles opposées sur une tige couchée, jamais dressée, indiquerait plutôt son emploi pour une guirlande ; — à l'*Aristolochia clematitis*, mais ses feuilles sont trop décidément alternes et trop espacées ; d'ailleurs il paraît que, comme partout ailleurs, elle manque dans le nord de la France ; — à l'*Arbre de Judée* enfin, dont le tubercule figurerait le tronc ; mais ses feuilles décidément alternes sont à peine échancrées à la base, et ce joli arbre, qu'on peut, il est vrai, cultiver dans le nord, n'est spontané que depuis le midi de la France jusqu'en Palestine. On l'a trouvé sur les ruines d'un château près d'Amiens, mais cela ressemble bien à une naturalisation, et je ne veux pas croire à la culture des plantes d'agrément au XIIIe siècle.

Je conclus que, selon moi, les probabilités sont en faveur du *Convolvulus soldanella*, et s'il arrivait que des feuillages semblables ne se trouvassent que sur des monuments peu éloignés du littoral, ces probabilités me sembleraient approcher beaucoup de la certitude. On les trouve à Reims, à

Strasbourg et dans plusieurs autres églises assez éloignées du littoral.

Passons au chapiteau n° 2 (*Voy.* à la fin du vol., art. cit.) Ici nous avons affaire à une plante *grimpante*, pourvue de *vrilles*, à fleurs *isolées* et de forme *rosacée* ; cela circonscrit bien étroitement le champ des recherches. Arrière la vigne, arrière les chèvrefeuilles, le lierre, le tamme, les liserons, toutes les légumineuses, presque toutes les plantes grimpantes enfin, à l'exception des *Cucurbitacées*. Celles-ci, bien qu'originaires, en général, de l'Inde et de l'Afrique, sont cultivées depuis une si haute antiquité pour la nourriture de l'homme, que je ne trouve nulle part l'indication de l'époque à laquelle elles ont été introduites en Europe. Parmi ces plantes il en est une à laquelle je suis tenté de rapporter le végétal de ce chapiteau : c'est ce singulier giraumon, cultivé *depuis plusieurs siècles*, suivant Poiret, *comme objet de curiosité* (*Cucurbita melopepo*, Linné), sous les noms de *Bonnet d'Electeur*, *Bonnet de Prêtre*, *Pastisson*. La longueur du pédoncule des fleurs mâles, la forme des feuilles, la forme des fruits, la brièveté des vrilles (parce que la plante s'étend peu), l'imperfection de certaines feuilles, tout serait rendu avec une assez grande fidélité si j'en crois les descriptions, car je ne connais que le fruit, et je n'ai pas la plante en herbier. Notez cependant que si mon assimilation est juste, les fleurs sont mal faites, trop *rosacées*, trop ouvertes. Notez aussi qu'en poursuivant cette idée, je me suis cramponné au caractère des *vrilles*, mais elles me semblent bien évidentes. Comme je trouve des fleurs bien incontestables, il faut bien que je cherche les fruits dans les cinq gros paquets *plissés* qui rappellent assez bien la grotesque tournure du Pastisson.

Puisque me voici en pleine phytographie murale, j'examinerai, en partant toujours des mêmes principes, quelques-unes des figures *nommées* qui ont été publiées dans le *Cours d'Antiquités* de M. de Caumont. Et d'abord, je m'arrête à l'une des plus importantes. C'est celle du tombeau de sainte Telchide (t. VI, p. 245, pl. 95, fig. 1), dont la face latérale représente seize objets désignés sous le nom de *coquilles*. Ici, je ne doute pas, je n'hésite pas; je nie que ce soient des coquilles, j'affirme que ce sont des feuilles de Nénuphar, privées de leur pétiole et traitées avec la fidélité la plus remarquable. Voici mes preuves : aucune coquille n'existe qui soit comparable à la sculpture dont il s'agit. Le *peigne* ou *coquille de pèlerin*, qui, dans l'hypothèse, serait ici représenté, a pour base une ligne droite, et, sur cette portion du périmètre de la valve, il y a un point médian vers lequel convergent tous les rayons. Or, dans la figure, le point de convergence des rayons, bien que placé à la base organique de la feuille, est rendu presque central par rapport au disque qu'elle forme, à cause de l'épanouissement flabelliforme des nervures (rayons), et du groupement de la plupart d'entre elles autour du sommet du pétiole, d'où résulte une échancrure profonde et très-étroite dans ce disque. Il n'y a qu'une seule inexactitude dans le dessin; elle consiste dans le groupement de *toutes* les nervures autour de la base organique, tandis qu'on aurait dû figurer une nervure médiane donnant naissance à diverses hauteurs, à la moitié tout au plus des nervures plus fines qui atteignent la périphérie. Sauf cela, tout est exact, le galbe, le peu d'écartement des lèvres de l'échancrure, la crénelure du bord qui se retrouve souvent sur la nature vivante, enfin le léger redressement *en soucoupe* du bord lui-même, qui s'y retrouve aussi très-fréquemment, ainsi que dans la plupart des autres nymphéacées.

Pourquoi des feuilles de Nénuphar? — Ce tombeau est du VIIe siècle, dans un sanctuaire dont plusieurs colonnes sont antiques, il est tout parfumé de poésie antique comme de poésie chrétienne : en un mot, il est couvert de sculptures *symboliques* dans toute la rigueur de l'acception du terme. Dans l'antiquité comme aujourd'hui, le Nénuphar a toujours été, à tort ou à raison, en possession d'une grande célébrité comme réfrigérant, sédatif, soporifique. « *Venerem in totum adimit Nymphæa*, » dit Pline (lib. XXVI, cap. 10). Dans la vieille pharmacopée, les graines de Nénuphar figurent au nombre des quatre semences froides ; le sirop de nymphéa est actuellement employé dans les potions calmantes; c'est encore de nos jours qu'on prétend que des bains pris fréquemment dans les eaux où cette plante abonde, produisent les effets les plus singuliers, et dans nos campagnes on ne la connaît que sous le nom d'*Agnus castus*. — Que lisons-nous sur le tombeau ? *Theodieheldis intemeratæ virginis ;* voilà la détermination du symbole, et je dis *symbole*, parce qu'il ne faut certes pas rapporter à des causes artificielles la vertu de la sainte abbesse. La sculpture indique *un effet* en appelant la pensée sur la cause matérielle qui peut produire un effet analogue ; la religion explique cet effet par une cause plus haute. Le tombeau, construit sous l'inspiration de cette religion, sera-t-il muet sur cette cause plus relevée? Se taira-t-il (pour dire comme les musiciens) sur la *dominante* de cette vertu sublime qui est célébrée sur ses faces latérales? Oh! non vraiment : passez au couvercle. Le rinceau qui le décore est formé de deux branches entrelacées, mais bien distinctes ; suivez-les attentivement et séparément : toutes les grappes tiennent à la même, et toutes les feuilles simples les mieux caractérisées tiennent à l'autre; elles y sont placées à dessein pour faire distinguer le lierre de la vigne, avec laquelle ses autres feuilles trilobées et quinquélobées le feraient confondre. Vous voyez donc dans ce rinceau la *vigne*, d'où vient *le vin qui fait germer les vierges*, et le *lierre*, symbole de la faiblesse qui devient forte en s'attachant à la croix, à l'Eglise, à la règle monastique :

voilà les causes efficientes de la vertu de la morte. Plus bas le symbole de sa pureté, voilà l'effet de ces causes ; enfin l'inscription, c'est l'oraison funèbre et l'*âme* de la devise. — Dans tout cela, rien de forcé, rien qui ne tende directement au but, à l'unité de pensée : le symbolisme est complet et sans mélange. Vous avez eu bien raison d'écrire que ce monument est *d'un immense intérêt*. — Je dirai, en passant, que dans la planche III *bis* de l'*Architecture religieuse* de M. de Caumont, on a figuré deux moulures de Saint-Samson-sur-Rille, antérieures au x[e] siècle, et dictées par une pensée analogue : on y voit la grappe de raisins accompagnée de *feuilles d'eau*, fig. 9. (*Nymphæa* et *alisma* ou *sagittaria*). — Dans la fig. 5, les feuilles de nymphæa sortent précisément du calice au-dessus duquel sont les grappes.

Feuilles de vigne et raisins.

Vigne sauvage. — A mon sens, c'est du *lierre;* et je signalerai, à ce propos, une collection bien curieuse que M. Durand, architecte de la ville et membre de l'Académie de Bordeaux, a faite de toutes les formes de feuilles de cette seule plante qu'il a pu rencontrer. Ce sont des dessins d'une pureté parfaite, au simple trait : ils sont déjà, je crois, au nombre de *plus de cent, tous différents*, et il trouve journellement de nouvelles formes; tout cela, convenablement réduit, serait intéressant à publier en deux ou trois petites planches.

Fleurs de violettes, caractérisées par la présence constante de l'*éperon* et par les pointes des folioles du calice qui se montrent parfois dans les angles laissés vides par les pétales.

Nénuphar. — Cela semble évident par la position de fleurs *nageantes* et vues de côté; mais ces fleurs ont trop peu de pétales, les feuilles sont *droites*, leurs oreillettes sont trop arrondies, et le sculpteur a craint qu'on ne les reconnût pas pour des feuilles s'il ne leur donnait une pointe; à moins qu'il n'ait cru employer un artifice de perspective qui les ferait croire étalées sur l'eau et vues de côté (?); mais, je le répète, l'intention me semble évidente. Le bouton de *lotus* des hiéroglyphes vaut bien mieux que ces fleurs-là, et cette réflexion me conduit à dire qu'il me semble avoir vu quelque part des *feuilles* de *lotus* (hiéroglyphiques ou monétaires) qui étaient pointues comme celles-ci : je ne connais pas de figure *botanique* de cette plante, mais cela forcerait-il à chercher nos végétaux sculptés jusque dans la flore exotique? ou serait-ce une réminiscence de l'antique? Au XIII[e] siècle, vu l'origine égyptienne du *lotus*, j'aimerais mieux encore la première hypothèse que la seconde.

Chêne, avec et sans glands.

Guirlandes de Roses.

Roses en bouquets.

Feuilles de Renoncules.

Pensées.

Feuilles contournées sans dénomination générique. — On pourrait les ranger parmi les imitations de l'acanthe ou dans le groupe si varié des chardons.

Feuilles déchiquetées portant des vésicules. — Le *Fucus vesiculosus*, dont on aurait laissé les digitations trop élargies, par économie de travail, paraît clairement indiqué par la décurrence de la fronde, la finesse et la flexibilité du rameau : je ne fais là que de choisir entre deux dénominations proposées.

Violettes. — Ce sont des *fleurons* tétraphyles ou peulaphyles, indéterminables vu l'immense quantité de fleurs analogues.

Feuilles entablées. — Elles sont tout à fait fantastiques; *crochets* en haut, *palmettes* en bas.

Au XV[e] siècle, les feuillages sculptés sous les corniches sont des *chardons* dans la première, et ceux de la seconde ressemblent extrêmement à des feuilles de *seneçon.*

M. Desmoulins a rendu service à la science archéologique en s'occupant, un des premiers, à déterminer quelques-unes des espèces de la flore murale du moyen âge. Mais le travail est loin d'être achevé. Il y a beaucoup encore à faire sous ce rapport, Mais ce n'est guère que par des monographies que l'on peut espérer de faire faire des progrès à cette partie de l'archéologie chrétienne. D'autant plus que la flore murale n'est pas partout la même, et que les artistes, dans les diverses régions de l'Europe, ont eu une prédilection marquée pour des plantes différentes.

M. Saubinet a reconnu, dans la cathédrale de Reims, les plantes dont les noms suivent :

Façade.

Guirlande d'acanthe.—Cirsium acaule.—Quercus.—Quercus pedunculata ou robur.—Vitis vinifera.—Potentilla fragaria.—Potentilla reptans.—Rosa canina (ornée de ses fleurs).—Ranunculus acris (avec ses fleurs).—Rosa arvensis.—Ranunculus lingua.

A l'intérieur de l'église.

Sagittaria sagittifolia.—Agrimonia.—Hedera helix.—Hydrocotyle vulgare.—Azarum vulgare.—Ilex aquifolium.—Vitis (avec grappes). — Ranunculus (avec fleurs). — Castaneus ? (avec fleurs).—Glecoma hederacea.—Fougères.

Dans le triforium.

Azarum europæum.—Glecoma hederacea.—Acanthe. — Vigne sauvage. — Laurier. — Arum vulgare.—Malva silvestris.—Ranunculus (avec fleurs).

FOLIATION. — Sous le nom de *Foliation*, que l'on pourrait désigner en français sous celui de *feuillaison*, s'il n'était pas si vague, les antiquaires anglais indiquent les petits arcs ou feuilles séparées par des pointes saillantes, comme dans les formes trilobées, quadrilobées ou multilobées. Les *foliations* sont usitées comme ornements dans les arcades du style ogival. L'introduction en a été faite dès le commencement du style à

ogives, et on en trouve des exemples dans la plupart des monuments gothiques. L'usage en a persévéré jusqu'à l'époque de la Renaissance. Les *foliations* ont été surtout usitées dans les compartiments qui terminent les fenêtres d'une certaine dimension, les niches, les panneaux, etc. *Voy.* QUATREFEUILLES, QUINTEFEUILLES.

FONDATEUR. — C'est celui qui a fondé ou établi une église, un monastère, un édifice quelconque. On voit assez fréquemment la figure du fondateur au portail de l'église qu'il a fondée : elle se distingue par un petit édifice ou édicule qu'elle porte dans la main ou sur le bras.

Dans certains monuments, on voit les armoiries des fondateurs aux voûtes et sur les murailles. Cela n'est pas rare dans des chapelles seigneuriales. On peut ajouter que la présence des armoiries dans une église est un signe non équivoque des libéralités du personnage auquel elles appartenaient.

FONDATION. — On appelle fondations d'un édifice les ouvrages ordinairement souterrains qui lui servent de base et sur lesquels reposera la construction entière. On doit attribuer, au moins en grande partie, au soin avec lequel les constructeurs des monuments du moyen âge jetaient les fondations de leurs immenses bâtiments, leur inaltérable solidité et l'état de conservation dans lequel ils sont parvenus jusqu'à nous.

FONTAINE. — Quelques auteurs semblent avoir confondu la fontaine où l'on trouvait de l'eau pour se laver les mains et le visage, à l'entrée des basiliques chrétiennes, avec la fontaine du baptistère, où était l'eau destinée à l'administration du baptême. Cette erreur tombe aisément devant les textes de plusieurs anciens écrivains ecclésiastiques, entre autres de saint Paulin, évêque de Nole. Celui-ci, en effet, est tellement précis, comme le remarque avec raison le savant P. Lebrun, dans ses *Notes sur la* XIIIe *épître*, qu'il est impossible d'admettre l'opinion de Joseph Visconti, dans son livre Ier *de Antiquis baptismi Ritibus*, chap. 6. Baronius, au tom. IV de ses *Annales*, a bien fait ressortir la distinction entre les fonts baptismaux et les fontaines dont il est ici question.

Chez les anciens chrétiens, c'était un usage ordinaire de placer à la porte des églises des fontaines d'eau jaillissante, pour que les fidèles pussent se laver les mains et le visage avant d'entrer dans l'enceinte sacrée. Eusèbe, dans son *Histoire ecclésiastique*, s'exprime à ce sujet de la manière suivante : *Fontes ex adversa fronte templi profluentes aqua redundantes positi, quibus omnes, qui in sacros templi ambitus introeunt, sordes corporum abluant : qui fontes sacrosancta baptismatis lavacra repræsentant.* (lib. X, cap. 4). C'est ainsi que le pape Léon fit établir une fontaine devant la basilique d'Ostie, et qu'il plaça au-dessus l'inscription suivante, publiée pour la première fois par le P. Sirmond :

Unda lavat carnis maculas, sed crimina purgat
Purificatque animas mundior amne fides.
Quisque suis meritis veneranda sacraria Pauli
Ingrederis, supplex ablue fonte manus.
Perdiderat laticum longæva incuria cursus,
Quos tibi nunc pleno cantharus ore vomit :
Provida pastoris per totum cura Leonis
Hæc ovibus Christi larga fluenta dedit.

La coutume de se laver les mains, avant d'entrer dans les lieux consacrés par le culte chrétien, était un symbole de la pureté de conscience que chacun devait apporter, en pénétrant jusqu'au sanctuaire, pour offrir ses prières à Dieu. Aussi Tertullien (lib. *de Oratione*, cap. 2) reproche-t-il avec force à certains chrétiens de se purifier les mains et de prier avec une conscience impure. *Quæ ratio est*, dit-il, *manibus quidem ablutis, sed spiritu sordidato orare?*

Les païens avaient aussi la coutume de placer des fontaines devant leurs temples. Isidore, lib. XV, cap. 4, s'exprime ainsi : *Delubra veteres dicebant templa fontes habentia, quibus ante ingressum diluebantur, et appellari delubra a diluendo.* On peut voir de nombreux exemples de cette habitude dans les écrits de presque tous les poëtes païens.

Aux fontaines a succédé le bénitier dans nos églises et cela dès les temps les plus anciens, surtout dans les pays du Nord. Il y avait un bénitier à Constantinople, portant une inscription curieuse donnée par Gruter, pag. 1046, n° 9 : ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ. *Lava peccata, non solum faciem.* « Lavez vos péchés, et non pas votre visage seulement. » Cette inscription est d'autant plus curieuse, qu'elle est la même que l'on commence à la lire d'un côté ou de l'autre. *Voy.* BÉNITIER.

Nous terminerons ces notions par un passage fort intéressant extrait des discours de saint Jean Chrysostome : *Quemadmodum enim solemne est, ut fontes præsto sint in atriis templorum, ut qui preces fusuri sunt ad Deum, manus prius lotas inter precandum attollant; ita pauperes fontium vice ante fores collocaverunt majores nostri, ut non aliter ac manus abluimus aqua, prius per beneficentiam abstersa anima, tum demum preces nostras offeramus.* (Sermo 25, de Verbis Apostoli : *Habentes autem eumdem spiritum.*)

FONTS. — Les *fonts* baptismaux sont des vaisseaux ou bassins, communément de marbre ou de pierre, quelquefois de plomb ou d'autre métal, destinés à contenir l'eau dont les ministres de l'Eglise se servent pour baptiser. Nous en avons longuement parlé à l'article BAPTISTÈRE (*Voy.* ce mot).

M. de Caumont distingue, dans la forme des fonts baptismaux : 1° les *cuves cylindriques :* cette forme n'est pas très-commune; 2° les *cuves diminuées*, ou en cône tronqué et renversé; 3° les *cuves cylindriques à colonnes cantonnées;* 4° les *cuves diminuées à colonnes cantonnées;* 5° les *cuves en forme de baignoire;* 6° les *fonts pédiculés simples* ou *monopédiculés;* 7° les *fonts pédiculés composés;* 8° les *fonts à réservoirs rectangulaires;* 9° les *fonts à cariatides.*

FORCE COMPARÉE DE L'OGIVE ET DU PLEIN CINTRE. — Les mathématiciens et les auteurs de traités d'architecture ne sont pas d'accord sur la force comparée de l'arc en plein cintre et de l'arc en ogive, et par conséquent sur celle des deux genres de voûtes qui en résultent; mais le plus grand nombre d'entre eux penchent en faveur de l'ogive.

L. B. Alberti, il est vrai, après avoir décrit l'arc en tiers-point, ajoute qu'il regarde l'arc circulaire comme le plus fort : *Rectum arcum omnium esse firmissimum cum reipsa censent, tum et ratione argumentoque monstrant.* (lib. III, cap. 13.)

Brunelleschi, au contraire, dans le discours que Vasari lui fait tenir lorsqu'il rendit compte de ses opérations pour la construction de la voûte de Santa Maria del Fiore, explique comment, pour la rendre plus forte, il a préféré lui donner : *Il sesta di quarto acuto.*

Cesariano, dans une note de son commentaire sur le chap. 2 du liv. Ier de Vitruve, observe que l'arc aigu est capable de soutenir un grand poids dans sa partie supérieure et perpendiculairement, mais que latéralement il offre moins de résistance que l'arc en plein cintre.

François Sansovino, fils du célèbre architecte de ce nom, dans une lettre qui est la 5e du tom. V des *Lettere pittoriche*, rapporte ainsi les motifs qui engagèrent à faire usage de l'arc en ogive dans la construction des voûtes du palais de la commune, à Venise: « Perchè frà le forme de' volti, è molto più forte l'acuta chè la mezza sferica, essendochè l'acuta, per essere parte di triangolo, è difficile chè per l'angolo nel quale le due linee si urtano e serrano insieme, possa cedere o spezzarsi. »

Blondel, dans son *Cours d'architecture*, pense que l'arc en ogive a moins de poussée.

Bélidor, au liv. II de la *Science des ingénieurs*, donne une méthode pour calculer la poussée que les arcs circulaires et aigus exercent vers le point de l'imposte.

Le P. Frisi, dans une petite dissertation imprimée à Livourne en 1766, sous le titre de *saggio soprà l'architettura gothica*, fait une distinction conforme à celle de Cesariano.

Milizia dit formellement : « Gli archi gotici sonoi più forti » (*Princip. d'Archit. civ.*, tom. I, cap. 17); et tom. III, cap. 5 : « La struttura delle volte gotiche è la più svantaggiosa; ha minore spenta di qualunque altra specie di volta. »

Rondelet est du même sentiment : « Les voûtes surhaussées, c'est-à-dire dont la hauteur du cintre est plus grande que la moitié du diamètre, ont l'avantage de pousser moins que celles qui sont en plein cintre. » (T. II, p. 130.)

FORÊT. — On a longtemps désigné et on désigne souvent encore sous le nom de *forêt* les grandes charpentes des cathédrales. La quantité de pièces de bois employées dans leur construction justifie cette expression. *Voy.* CHATAIGNIER (*Bois de*), CHARPENTE. La charpente de la cathédrale de Chartres jouissait d'une réputation bien méritée de grandeur et de magnificence : mais un fatal incendie l'a détruite entièrement, il y a quelques années. La forêt de la cathédrale de Chartres ou les combles avaient 44 pieds de hauteur perpendiculaire, depuis l'extrados de la voûte jusqu'au faîtage. L'assemblage de chaque forme se composait d'un entrait, d'un poinçon, de deux chevrons et de deux croix de saint André, servant à contrebouter les fermes.

Le clocher vieux de la cathédrale de Chartres contenait autrefois trois bourdons qui ont été brisés et fondus en 1792. La charpente qui les supportait était remarquable par sa belle construction. On y voyait deux poinçons dont les culs-de-lampe sont ornés de bas-reliefs : sur l'un était un écusson aux armes de France, dont le nombre des fleurs de lis, réduit à trois, indique le règne de Charles VI; sur l'autre cul-de-lampe étaient les armes de l'ancien chapitre de Chartres. Ces armoiries étaient d'azur à une chemise d'argent. Le chapitre avait adopté cette pièce dans ses armes, afin de rappeler que son église possédait la tunique de la sainte Vierge, qui lui avait été donnée en 877 par Charles le Chauve, roi de France.

La charpente de la cathédrale de Bourges mérite bien le nom de forêt. Elle s'élève depuis l'extrados des voûtes, jusqu'au faîtage, de 11 mètres 60 centimètres, ou 35 pieds 8 pouces; sa longueur est la même que celle de tout l'édifice.

FORME. — Dans la vie de saint Guillaume de Roschild, on trouve le mot *forma* employé pour signifier le siége sur lequel un ecclésiastique, un religieux ou religieuse est assis au chœur. On trouve celui de *formula* dans le même sens, dans la Vie de saint Lupicin (au 21 mars, n° 2), dans celle de saint Eugène (1er janv., n° 4), et dans la Règle du monastère de Sainte-Césaire (12 janv., n° 35). D'où vient que la religieuse qui préside au chœur est appelée *Primiceria* ou *formaria*. On peut consulter à ce sujet les *Acta sanctorum* des Bollandistes, aux jours ci-dessus indiqués, et en outre Avril, tom. I, pag. 639 F, et 641 D. *Voy.* STALLE.

FORMERET. — Côte ou moulure, ou nervure placée à la jonction d'une voûte avec le mur vertical de l'édifice.

FOUGÈRE. — Appareil en *feuille de fougère, opus spicatum.* Voy. APPAREIL.

FOUILLER. — En sculpture, fouiller c'est évider et tailler profondément les ornements et draperies pour leur donner un grand relief. En pratiquant des enfoncements profonds on produit des ombres fières et vigoureuses. Les plis des draperies dans les figures romanes ne sont point fouillés : ils sont minces, fins et plats. Ils sont encore entortillés ou contournés d'une manière tout à fait fantastique : on voit que les artistes de la période romano-byzantine ne consultaient pas la nature et ne travaillaient pas d'après un modèle. Au XIIIe siècle, les draperies de-

statues sont déjà mieux indiquées, et les principales sont assez bien fouillées. Il y a même, sous ce rapport, des chefs-d'œuvre, comme à la cathédrale de Chartres, où les draperies sont fort élégamment fouillées. Au XVe et au XVIe siècle, les rameaux et les feuillages ou ornements qui décorent les gorges ou scoties des arcades sont *fouillés par derrière*, c'est-à-dire que ces rameaux sont entièrement détachés du champ sur lequel ils s'enlèvent. En effet, la main peut passer entre l'ornement et la cavité de la moulure dans toute la hauteur.

FOUR. — Voûte en *cul-de-four*. *Voy.* ABSIDE.

FOUS. — On a représenté souvent, dans les anciennes églises, et notamment sous les consoles des stalles et dans les angles des murs, à l'intérieur et à l'extérieur, des figures de personnages dans des positions grotesques, souvent avec la marotte et les insignes de la folie. L'introduction de ces figures bizarres, ridicules, souvent indécentes, jusque dans le temple où l'on célèbre le culte divin, a été l'objet de recherches de la part des savants; elle est toujours un objet de scandale pour la plupart des personnes. L'origine de quelques-unes de ces représentations se trouve dans les orgies païennes : au Ve siècle de l'ère chrétienne, on célébrait encore les Saturnales et les Lupercales, avec toutes les débauches et les extravagances qui les caractérisaient chez les païens. Le pape Gélase avait fait les plus grands efforts pour les abolir. L'Eglise cependant réussit à les faire tomber, et elles disparurent sous la dénomination ancienne qui avait servi longtemps à les désigner; mais elles ne tardèrent pas à se remontrer sous d'autres noms et sous d'autres formes. Ces indécentes bouffonneries et ces immorales extravagances furent connues, dans quelques localités, sous le nom de *fêtes de Fous*, de *fêtes des Anes* et de *fêtes des Kalendes*. Dans ces occasions des hommes, parfois même des ecclésiastiques, se déguisaient et prenaient des masques d'animaux hideux. Ils entraient ainsi dans les églises, pénétraient jusque dans le chœur, poussant des vociférations affreuses, prenant des postures inconvenantes et faisant des gestes déshonnêtes. Ces abominations eurent lieu dans quelques-uns des temples les plus illustres de la chrétienté; on y parodia les cérémonies sacrées, on y profana les plus saints usages et les pratiques les plus augustes de la religion. Ces désordres furent stigmatisés non-seulement par les ecclésiastiques les plus instruits, mais, pendant plusieurs siècles, ils furent proscrits et anathématisés par les décrets et les censures des évêques, des synodes et des conciles. Ils ne furent complétement détruits qu'au commencement du XVIe siècle. Au nombre des déguisements que l'on affectait de prendre, à cette époque, il n'y en avait pas de plus commun que celui des fous : on adaptait à la tête de longues oreilles semblables à des cornes, ce qui fit qu'on les désignait vulgairement sous le nom de *cornards*. Dans chaque ville on élisait un *abbé des cornards*, qui prenait l'habit d'un abbé régulier : il sortait accompagné d'une grande multitude d'hommes, de femmes, d'enfants, portant des masques, dansant, sautant, gambadant, avec des musiciens jouant des airs sur des instruments de musique. Ces usages étranges ont été l'origine de plusieurs représentations, tant en peinture qu'en sculpture, exécutées durant le moyen âge. On peut spécialement mentionner en ce genre les bas-reliefs du portail septentrional de la cathédrale de Rouen, où il y a une longue série de figures grotesques mêlées avec des sujets pris de l'histoire sacrée, qui correspondent exactement à la description des déguisements que nous venons d'indiquer. On peut voir par ce qui précède que la plupart de ces figures grotesques et inconvenantes sont un dernier vestige de coutumes extravagantes condamnés par l'Eglise.

Il est nécessaire, cependant, de faire une distinction entre ces figures burlesques et les représentations symboliques des vertus et des vices. Celles-ci ont été placées dans nos églises sous la forme d'animaux, dont la nature et les habitudes correspondent à la vertu ou à la passion qu'ils représentent. Ainsi, des êtres humains peuvent être représentés avec des têtes d'animaux, comme de renards, de lions, pour marquer le courage ou la rapacité. En outre, des animaux sont également employés dans la même intention; et on en peut tirer d'admirables leçons sous les mêmes types qui ont été consacrés par les fabulistes, comme Esope et ses imitateurs. Des représentations de monstres ont pu être introduites dans nos monuments chrétiens comme emblèmes du péché. Il faut encore remarquer que les folies et les vices du genre humain ont été souvent représentés sous la figure d'hommes avec des habits propres aux fous, comme cela a été fait par Sébastien Brandt, dans son célèbre ouvrage intitulé *Navis stultifera*.

Avant de quitter ce sujet, il est convenable de dire quelques mots d'une pratique qui prévalut durant le moyen âge, de personnifier les caractères sacrés dans les fonctions religieuses; elle fut supprimée en beaucoup d'endroits par l'autorité religieuse. Quoique, sous certains rapports, de telles représentations aient pu convenir à la simplicité du peuple, elles ont été souvent altérées par l'addition de circonstances d'une nature burlesque ou indécente, de manière à jeter une espèce de ridicule et à causer l'irrévérence avec les choses saintes et les personnes. On peut dire qu'elles avaient ainsi dégénéré de la majesté de quelques-uns des anciens rites. Peu de personnes savent aujourd'hui avec quelque exactitude ou étendue quelles sont ces cérémonies locales extraordinaires qui ont été à juste titre formellement condamnées par le concile de Trente. Il est vraiment consolant, en songeant à ces usages proscrits, de voir que les

cérémonies du Pontifical romain sont toujours demeurées pures et pleines de majesté, de piété, d'onction et respirant un beau symbolisme. Dans les réformes liturgiques qui ont été faites au XVIe siècle, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître l'exercice du pouvoir divin qui a été confié à l'Eglise.

FRANCS-MAÇONS. — Nous traduisons ici le court article du *Glossaire d'architecture* publié par H. Parker sur les francs-maçons. Ce mot paraît avoir signifié primitivement la même chose que le mot actuel de maçon, et rien de plus. C'était un tailleur de pierres qui travaillait avec un ciseau, pour le distinguer de celui qui unissait les pierres avec le mortier ou posait les appareils. Durant le moyen âge, les ouvriers de tout genre formèrent entre eux des sociétés ou corporations, et se donnèrent des règlements pour se gouverner, qui furent reconnus des plus hauts pouvoirs ; ils possédaient généralement des priviléges accordés à ces sociétés. Les maçons, dans plusieurs parties de l'Europe, s'unirent en associations de cette espèce. Ils formaient une société libre dès le Xe siècle en Lombardie ; mais qu'ils descendissent des *Dionysiastes* de l'antiquité, ou que cette association ait pris naissance au moyen âge, c'est ce qu'il n'est guère possible de retrouver. En Normandie, ils paraissent avoir commencé à s'associer en 1145. Alors, comme dans tout le moyen âge, les architectes, comme praticiens distincts, furent à peine connus. Les formes et les arrangements principaux étaient dirigés par ceux qui présidaient à l'érection des monuments ; mais les beautés de détail de la construction paraissent avoir dépendu des ouvriers auxquels ils étaient confiés. Les maçons avaient donc le pouvoir d'exercer une grande influence sur l'extérieur et la décoration des édifices auxquels ils étaient employés. On explique facilement ainsi comment les dignitaires ecclésiastiques conduisaient eux-mêmes la construction d'immenses édifices, en dirigeant l'œuvre, dont ils étaient l'âme, et en laissant aux ouvriers le soin des détails accessoires. Cela nous explique encore pourquoi ces mêmes dignitaires accordaient leur haut patronage aux associations des ouvriers maçons et leur accordaient des priviléges de plus d'un genre. C'est ainsi que plusieurs papes leur donnèrent des bulles pour les prendre sous leur protection et leur concédèrent d'insignes distinctions et des faveurs nombreuses. On peut voir d'amples renseignements sur les francs-maçons de Strasbourg dans l'*Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg* par M. Schweighauser. *Voy.* ARCHITECTE.

FRANGE. — La frange est un ornement plus ou moins riche, plus ou moins varié, destiné à être placé à l'extrémité ou sur les bords des vêtements ecclésiastiques et des vêtements d'apparat, à la fois pour les embellir et en empêcher la détérioration.

Les franges les plus curieuses sont celles qui se trouvaient autrefois sur la plupart des ornements d'église, aux extrémités du pallium, de l'étole, du manipule et des fanons des mitres ; autour des voiles et des chaperons des chapes, autour des manches et sur les parties ouvertes des dalmatiques. Les franges consistaient spécialement en filets colorés, avec toutes les variétés de couleurs que comportaient les étoffes elles-mêmes qui servaient à confectionner les vêtements. Jusqu'à présent, toutes les anciennes franges que l'on connaisse sont en partie de couleur, et composées de beaux fils d'une certaine grosseur tressés ensemble élégamment, et mêlés quelquefois de fils d'or. Ces franges, qui encadraient au moins les bouts des nappes d'autel, n'étaient pas démesurément et ridiculement longues, comme celles que l'on fait aujourd'hui, où on met des étoffes pendantes, fines et brodées, aussi grandes que la nappe elle-même, de manière que l'accessoire l'emporte sur le principal.

FREMAIL. — Vieux mot qui veut dire la même chose que fermail, fermoir, agrafe. Dans l'inventaire de Jean II, duc de Bretagne, on lit : « Trois fremails d'or. » *Hist. de Bret.*, tom. II, pag. 455.

FREMAILLET. — C'est un petit fermoir. La description du collier de l'ordre de l'Hermine, rapportée au tom. II de l'*Hist. de Bretagne*, pag. 627, commence ainsi : « Un collier d'or de M. le duc qui est de son ordre, garni de deux bons *fremaillets*, l'un devant et l'autre derrière, a une couronne sur chacun, etc. » Cette description est du commencement du XVe siècle.

FRÈRES PONTIFES, ou PONTISTES, au moyen âge. — Saint Benezet, ou *petit Benoît* (parce qu'il était d'une taille peu élevée, fondateur de la congrégation des *Frères Pontifes*), né dans le XIIe siècle, près de Saint-Jean de Maurienne, n'était qu'un pauvre berger, lorsque, touché des dangers que présentait le passage du Rhône à Avignon, il forma le projet de faire construire un pont sur ce fleuve. Il en obtint la permission de l'évêque, et l'on rapporte qu'il dirigea lui-même ce monument. Les écrivains qui affirment ce fait ne disent pas comment le saint acquit les connaissances nécessaires pour exécuter une telle entreprise ; mais, selon eux, des miracles attestèrent que Dieu lui avait inspiré ce projet. Le pont, commencé en 1177, ne fut achevé que quinze ans après, et sur la troisième arche de ce pont il fut élevé une chapelle où l'on déposa le corps du saint architecte.

Les avantages que procura la construction de ce pont, la sainteté du fondateur, le zèle et les vertus des *Pontifes*, leur attirèrent le respect général et beaucoup de legs pieux. Cet ordre était dans tout son éclat au commencement du XIIIe siècle ; les papes, les évêques de la Provence et du Languedoc stimulaient la charité par des indulgences envers les bienfaiteurs du pont ; les abbés et les ordres religieux les affiliaient à leurs prières ; des princes accordèrent aux Frères

Pontifes des priviléges. Clément III mit leur personnel et leurs propriétés sous sa protection spéciale et celle du saint-siége, en reconnaissance des biens multipliés qu'ils opéraient, tant par la construction du pont de Boussac, sur la Durance, que par leur héroïque dévouement pour les malheureux. Alphonse, comte de Toulouse, frère de saint Louis, leur accorda également de grands priviléges.

Parmi les établissements dont fait mention la bulle de Clément III, est celui de Lourmarin, sur le chemin d'Aix à Apt, à l'entrée de la Courbe, passage des plus dangereux de la basse Provence. Les Pontifes entretenaient aussi un détachement de leurs frères à Malemort, entre la Durance et la route de Paris, connu sous le nom de *Coteau ensanglanté*, étymologie dérivée des assassinats qu'on y commettait sur les voyageurs avant l'établissement des Pontifes.

Le pape Nicolas V, en confirmant les statuts de ces religieux, leurs priviléges et la jouissance de leurs biens, leur prescrivit de porter l'habit blanc avec un morceau d'étoffe rouge appliqué sur la poitrine, et qui représente deux arches de pont surmontées d'une croix. Sur la fin du XVI[e] siècle, ces frères voulurent se séculariser sans quitter la vie commune et l'habit blanc, qu'ils portaient encore en 1622. En 1633, ils cessèrent cette vie commune; le parlement de Toulouse, en 1669, leur enjoignit de reprendre leurs vêtements; ils les quittèrent de nouveau en 1676, après avoir changé leur habit blanc en noir, et ils formèrent, sous la juridiction de l'évêque d'Uzès, une collégiale qui s'est éteinte, comme toutes les corporations religieuses, en 1789.

Dans le XIII[e] siècle, saint Gonzalve d'Amarante, dominicain portugais, affligé de savoir que plusieurs personnes avaient péri au passage du fleuve Tamarga, y fit bâtir un pont, auquel il travailla lui-même. — Saint Dominique l'Ermite, connu sous le nom de saint Dominique de Calzada, établit pour les pèlerins un hôpital, et bâtit un pont sur la rivière d'Osa. — Alvaro, évêque de Losia, dont on lit un éloge si touchant dans Lavanillez, fit bâtir tous les ponts de son diocèse. Un évêque d'Aberdeen en fit construire un sur la rivière de Dee, et un autre sur l'Even.

Les travaux du Pont National de Paris, dont la première pierre fut posée par ordre de Louis XIV, furent dirigés par le P. Fr. Romain, de l'ordre de Saint-Dominique.

FRESQUE. — I. L'art de peindre à fresque consiste à appliquer des couleurs sur une muraille fraîchement enduite de mortier, de chaux et de sable, d'où vient le mot *fresque*, de l'italien *fresco*, *frais*. Nos anciens auteurs disaient *peindre à la fraisque*, c'est-à-dire sur un *mortier frais*. Cette manière de peindre sur les murailles des édifices est préférable à toute autre. Elle donne au tableau la plus grande solidité, parce que la matière colorante qui pénètre dans le mortier se durcit avec lui, et ne forme avec l'enduit du mur qu'un seul corps. Les anciens donnaient aux diverses couches de mortier tant de solidité, ils polissaient même quelquefois leurs fresques avec tant de soin, que des fragments de ces peintures, enlevés de dessus les murs, servaient à former des tables, et étaient conservés comme des objets de curiosité. (Vitruve, *de Archit.* lib. VII, cap. 3.) L'usage d'exécuter les fresques sur un mortier fait avec de la poudre de marbre rendait ce polissement facile. Philandre dit, dans son Commentaire sur Vitruve, que, de son temps, on l'exécutait à Venise avec du tripoli.

Pendant longtemps la plupart des artistes et des antiquaires ont paru persuadés que les anciens ne peignaient sur les murs qu'à fresque, ou du moins que cette manière de peindre était, chez eux, la plus générale. Les mots de *peinture sur les murs*, et celui de *fresque* étaient devenus en quelque sorte synonymes. L'empire de l'habitude était si puissant, que les traducteurs appelaient du nom de *peintures à fresque* les peintures exécutées sur des murs, dont les auteurs anciens n'indiquaient pas le procédé, et que lorsqu'ils rencontraient dans les originaux les mots de *peinture à la cire*, de *cire fondue*, ou d'autres semblables, fort souvent ils n'en faisaient pas mention. Caylus, à qui les arts ont l'obligation d'avoir rappelé l'attention de l'Europe sur la peinture à l'encaustique, fit des recherches insuffisantes; il attaqua cette erreur, et ne la détruisit point. (*Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, tom. XXVII, pag. 179 et suiv.) Depuis que cet illustre amateur a écrit, on a pris encore pour des fresques des peintures où l'on a reconnu la présence du *minium*, et où l'on a vu que les couleurs étaient *incorporées à du bitume*. (Correvon, *Lett. sur Herculan.*, lettre VIII[e], pag. 240.) D'un autre côté, l'abbé Réquéno, qui a retrouvé par ses expériences les principaux éléments de l'art de peindre à l'encaustique, et qui en a rendu la pratique familière à plusieurs artistes, s'était pénétré d'un tel enthousiasme pour sa découverte, qu'il allait jusqu'à croire que les anciens ne peignaient point à fresque, ou du moins que leur manière de peindre à fresque différait beaucoup de la nôtre; et il a seulement prouvé qu'ils y apportaient beaucoup plus de précaution et de soin que les modernes. (Réquéno, *Saggi sul ristibilmento dell' antica arte de' Grec. et de' Rom. pitt.*, saggio II, cap. 3.)

Il paraît que la peinture à fresque est la plus ancienne des différentes manières de peindre; mais on ne saurait fixer l'époque de son origine. Les couleurs dont on se sert pour peindre à fresque sont détrempées avec de l'eau; il n'y a que les terres et les couleurs qui ont passé par le feu qui puissent y être employées. Les couleurs qui changent le moins en séchant sont les plus propres à cette peinture :

Voici la manière de procéder.

Lorsque les peintures sont préparées, on fait couvrir par le maçon de l'enduit convenable la partie du mur que l'on se croit en

état de peindre dans la journée, parce que la peinture ne peut pas s'appliquer avec avantage, lorsque le mortier n'est pas humide. Comme les couleurs sont de suite absorbées par l'enduit frais, on ne peut ni corriger, ni effacer les traits de pinceau d'une peinture à fresque ; l'artiste doit donc la travailler avec promptitude, et l'exécuter d'une main hardie et légère. Pour être en état de travailler avec cette hardiesse et cette légèreté, l'artiste a des dessins très-arrêtés pour les contours et pour les places des lumières et des ombres.

La peinture à fresque convient aux grands édifices. Ses œuvres ont besoin d'espace pour se développer convenablement, et elles doivent être placées à distance, pour que l'œil puisse les juger et les apprécier. *Voy.* Peinture murale.

II.

Les plus anciennes églises de notre pays avaient reçu dans la peinture murale et la mosaïque une décoration d'un caractère religieux et grandiose, d'une richesse éblouissante, d'un effet artistique et pittoresque, dont aujourd'hui ceux qui n'ont pas visité la Grèce et l'Italie ont peine à se rendre compte. Malgré les progrès de la civilisation, dont nous nous montrons parfois si fiers, avec quelque apparence de raison peut-être, il faut convenir que nous sommes étrangement étonnés quand nous parcourons certains passages de nos vieilles chroniques, où sont indiqués les produits artistiques d'un âge que nous regardons comme barbare. Nous ne sommes pas émus au spectacle des œuvres les plus merveilleuses des beaux-arts, ou, du moins, nous y sommes à peine sensibles ; faut-il en conclure que nous sommes plus parfaits que nos devanciers ? Hélas ! non. Et si nous acceptions la manière de juger des anciens sur l'état intellectuel d'un peuple, d'après le goût universellement répandu qui sait apprécier les chefs-d'œuvre de la littérature et des arts, qui les distingue des œuvres médiocres, qui ne prend pas le brillant pour le beau, ne confond pas la richesse avec l'élégance, l'éclat de la couleur avec la grâce de la forme, et la profusion des tons étincelants et disparates avec la correction et la pureté du dessin, la comparaison serait-elle toute à notre avantage? Serions-nous estimés supérieurs à ceux que nous méprisons si souvent et si injustement ? Les hommes les plus instruits de notre temps ne voudraient pas répondre, les ignorants seuls n'hésiteraient pas.

Dès son origine, le christianisme favorisa puissamment le développement des beaux-arts, et surtout de la peinture, cet art qui a dans ses procédés quelque chose de plus délié, de plus aérien, de plus immatériel, de plus spirituel, s'il est permis de parler ainsi, que la statuaire. Pendant plusieurs siècles, la peinture fut l'objet d'une prédilection marquée sur la sculpture : la première avait fait déjà d'immenses progrès, tandis que le ciseau, conduit par une main novice, taillait avec peine d'informes ébauches.

Les églises de l'époque mérovingienne étaient entièrement couvertes, à l'intérieur, de peintures à fresque, de dorures et de mosaïques. Une foule d'autorités l'atteste : nous pourrions ici produire aisément mille citations curieuses. Qu'il nous suffise d'appeler en témoignage saint Grégoire de Tours, qui, dans ses écrits, parle fréquemment de travaux de ce genre. Il nous apprend, en particulier, qu'il fit rebâtir les églises de Tours, détruites par un violent incendie, sous le pontificat de saint Perpet, son prédécesseur, et qu'il les fit peindre avec tout l'éclat qu'elles possédaient avant le désastre, à l'aide des *artistes du pays*, *artificum nostrorum*.

Pour tracer l'histoire complète de l'art en France, il manque quelques monuments, quelques débris, du moins, de ces antiques peintures. A l'aide des travaux d'érudition, les antiquaires, en interprétant les textes, peuvent expliquer bien des faits relatifs à ce mode de décoration ; ils sont même arrivés, en certaines circonstances, à des résultats inespérés ; ils ont réussi à ravir au silence des siècles quelques-uns des secrets les plus curieux sur la pratique de l'art de la mosaïque ; mais le moindre fragment échappé à la destruction du temps, le moindre tableau nous instruirait mieux sur cet intéressant objet que les plus savantes dissertations. C'est à peine aujourd'hui, malgré les recherches les plus actives et les plus persévérantes, si l'on peut signaler quelques restes douteux de la décoration peinte d'une époque antérieure au XI[e] siècle. Nous avons découvert nous-même, et déposé au musée de la Société archéologique de Touraine, un fragment de mosaïque de pavé provenant de l'église de Saint-Martin de Tours, et remontant assurément à une antiquité fort reculée. Les cubes de la mosaïque sont formés de marbre blanc, de brique rouge et de lave noire de l'Auvergne ; ils sont fixés dans un mortier très-dur et assez fin. A Germigny-sur-Loire, non loin d'Orléans, il existe encore un petit tableau en mosaïque, attribué à l'évêque Théodulphe. Dans le temple de Saint-Jean, à Poitiers, monument d'une importance capitale dans l'histoire de notre architecture nationale, puisqu'il remonte au VI[e] ou au VII[e] siècle, on aperçoit des vestiges de peintures à fresque, qui peuvent être attribuées, sans trop de témérité, à la décoration primitive : on y distingue la figure du paon, symbole d'immortalité ; la figure d'oiseaux palmipèdes, emblème du baptême ; des méandres et d'autres ornements ayant une évidente analogie avec les motifs de décoration employés par les chrétiens dans leurs édifices, dès les premiers âges.

La peinture murale avait également prodigué ses richesses dans les monuments du XI[e] et du XII[e] siècle ; au XIII[e] siècle, elle épuisa tous ses trésors de verve, d'imagination et de délicatesse, et s'éleva à une hauteur que ne soupçonnent pas ceux qui ont étudié la marche et les progrès de l'art en Italie seulement, en négligeant nos monuments indigènes. La Sainte-Chapelle de Pa-

ris, ce gracieux édifice légué par le XIIIe siècle comme un défi à notre impuissance et comme un modèle à notre admiration, peut nous donner une idée de ce que fit l'art de la décoration sous l'influence du principe chrétien. Les murailles en sont entièrement couvertes de dessins, d'arabesques, de broderies, de perles, de diamants, de figures où la fantaisie la plus brillante et la plus rêveuse joue dans mille et mille caprices plus charmants les uns que les autres. Les nervures de la voûte sont dorées, les moulures sont dorées, les chapiteaux des colonnettes sont dorés, et cette profusion de dorure sert d'encadrement à mille ingénieux motifs où le pinceau, conduit par la main d'un génie flexible et poétique, a fondu dans les tons les plus harmonieux les couleurs les plus variées. Aux voûtes, au milieu de l'azur transparent du ciel, de ce bleu velouté si doux à l'œil, on voit briller les étoiles ; oui, ce sont vraiment des étoiles ; l'artiste a incrusté dans la muraille des cristaux de Venise taillés à facettes, où la lumière vient se décomposer, et arrive au regard avec les nuances de l'iris et la scintillation des astres. On a dit que saint Louis, ébloui par les beautés féeriques de l'Orient, avait voulu transplanter en France une des merveilles de l'Asie. C'est une erreur : l'Orient a ses merveilles et ses féeries, mais la Sainte-Chapelle fut une œuvre unique au monde

Dans la plupart de nos églises, et jusque dans les plus modestes villages, la peinture murale avait semé quelques œuvres plus ou moins parfaites, et pourtant toutes empreintes de ce charme naïf qui séduit et captive. A une époque, de déplorable mémoire, qui se glorifie cependant du titre de *Renaissance*, à une autre époque aussi plus rapprochée de nous, où l'on se piquait de bon goût, où l'on raffinait sur mille objets d'art, on ensevelit ces peintures sous une épaisse couche de badigeon. L'amour du blanc, la passion de l'uniformité, firent couvrir d'une triple couche de chaux les peintures et les dorures les plus précieuses. Etrange renversement d'idées ! On semblait confondre la propreté avec la blancheur, l'harmonie avec la nudité, comme si un manteau de pourpre n'était pas aussi propre qu'une robe de lin, comme si une muraille couverte d'or et de coûleur n'était pas aussi propre qu'un mur fraîchement replâtré ! Et puis, un amour plus coupable encore de la nouveauté portait à dédaigner *les vieilleries du passé, la gothicité des âges d'ignorance !* Quoi qu'il en soit, et par le fatal concours de circonstances malheureuses, ces antiques peintures paraissaient condamnées à un éternel oubli. Mais, par une sorte de miracle, des églises perdues, pour ainsi dire, au milieu des campagnes, dans des contrées inaccessibles aux *progrès de la civilisation*, mais fidèles aux belles traditions, conservèrent leurs riches et curieuses décorations murales à peu près intactes. Saint-Savin, au diocèse de Poitiers, la chapelle du Liget, près de Loches, une chapelle à Montoire, offrent des fresques bien connues actuellement des archéologues et des amateurs.

II.

La grande peinture, la peinture vraiment historique et monumentale, c'est la fresque. Placez un artiste en face d'une large muraille, dans un édifice public consacré au culte ou à une noble destination ; donnez-lui un vaste champ, tracez-lui un beau programme, et, s'il a du talent, il composera une œuvre de caractère ; son génie prendra son essor, et nous aurons un magnifique tableau, peut-être un chef-d'œuvre. Placez ce même artiste en face d'une toile de quelques centimètres carrés, de quelques mètres, si vous voulez; comment son imagination s'échauffera-t-elle, qui remuera son cœur et stimulera l'activité de l'âme qui crée et anime ? La peinture sur toile, le tableau de chevalet est une dégénérescence de l'art ; elle est à la grande peinture historique ce que la miniature est à la peinture ordinaire. Vous en obtiendrez des œuvres plus ou moins gracieuses, plus ou moins fraîches, plus ou moins séduisantes ; mais vous n'aurez jamaïs de ces compositions propres à produire de vives impressions, qui agitent l'homme tout entier, qui arrachent un cri d'admiration involontaire au cœur le plus froid. Qu'on me permette une comparaison : le meilleur tableau de chevalet ressemble à une pièce de poésie légère, idylle, églogue, *méditation orientale*, ou *feuille d'automne*, tandis qu'une peinture murale, qui se déploie sur les parois d'un monument, ressemble à un drame ou à une épopée. Pour réussir dans le premier genre, il faut de l'esprit, et l'esprit suffit ; pour réussir dans le second, il faut un talent supérieur, il faut du génie.

A Saint-Julien, on voit aussi des vestiges de peintures murales, surtout dans la région absidale de l'église. Ces restes, quelque faibles qu'ils soient, sont dignes de fixer l'attention des antiquaires et des artistes.

A Crotelles, canton de Châteaurenault, dans une église dont le chevet est du XIIIe siècle, on remarque des restes considérables d'une fresque de la même époque. Malheureusement la partie centrale du tableau a complétement disparu. Autant qu'on en peut juger par les personnages conservés, on y avait représenté les noces de Cana. Cette composition, d'un caractère rude et austère, offre de nombreux traits de ressemblance avec les vitraux peints du XIIIe siècle. Même manière de dessiner la figure, de poser les draperies, de grouper les personnages. Toutes les têtes ont été très-exactement copiées récemment par M. Lobin, artiste archéologue, qui comprend aussi bien l'archéologie qu'il pratique l'art. Ces curieux dessins seront quelque jour publiés dans leur ensemble et dans des dimensions convenables. Nous ne saurions trop louer ce projet : l'art et l'archéologie y trouveront profit.

A Chinon, dans l'ancienne collégiale de Saint-Mesme, on voit de très-curieuses fresques du XIIe siècle sur des voûtes en berceau.

Elles offrent une frappante analogie avec les fresques de Saint-Savin, que le gouvernement vient de faire relever et publier par les procédés de la chromolithographie. Les fresques de Saint-Mesme de Chinon doivent être comptées au nombre des plus curieuses peintures de cette période reculée, et nous pouvons assurer que certains tableaux de Giotto, si estimés par les Italiens, ne sont pas supérieurs aux peintures de Chinon. Ces dernières sont byzantines : on y distingue des grecques formant bordure.

Dans une salle du xve siècle, avoisinant l'ancien clocher, toujours à Saint-Mesme de Chinon, deux grands tableaux à fresque couvrent deux faces de murailles ; le reste de la salle est décoré de peintures d'ornement. Ces tableaux sont du xve siècle et du plus beau style, autant qu'on en peut juger par certaines parties apparentes, le reste étant englué de badigeon. Les personnages y sont fort nombreux, les nimbes sont dorés et les draperies paraissent larges et flottantes.

FRETTE ou **Frète**. — Le mot *frette* ou *frète* est un mot anglais que l'usage a fait passer dans notre langue, et qui désigne un cordon ou demi-baguette régnant sur une moulure plate, et décrivant par des angles tantôt droits, tantôt aigus, des espèces de créneaux contrariés, de formes diverses.

La *frette crénelée rectangulaire*, formée d'un tore qui, placé entre deux autres, court d'abord horizontalement en côtoyant le tore inférieur, se relève ensuite verticalement jusqu'à ce qu'il atteigne le tore supérieur; recommence alors à courir horizontalement en le côtoyant aussi, puis redescend verticalement, et continue toujours sa course de la même manière, formant ainsi une suite de carrés alternativement ouverts en haut et en bas. Cette moulure est fort commune dans le nord de la France et en Angleterre; on l'appelle *frette crénelée*, parce qu'on lui a trouvé de la ressemblance avec des créneaux. Elle figure souvent dans les archivoltes; mais alors elle n'est pas partout rigoureusement rectangulaire.

La *frette triangulaire* est rare ; elle forme des triangles au lieu de carrés, comme son nom l'indique.

La *frette triangulaire diminuée* est celle qui forme des trapèzes.

La *frette ondulée* ou *nébulée* est une frette crénelée dont les mouvements sont arrondis.

La *frette rectangulaire*, plus ou moins compliquée, a été empruntée à l'art grec par le style romano-byzantin. C'est pour cela qu'on l'appelle quelquefois une *grecque*. Les Instructions du Comité historique des arts et monuments appellent les frettes des *méandres*.

FRETTÉ. — Membre d'architecture orné de cette moulure qu'on appelle frette.

FRISE. — I. La frise, dans les monuments d'architecture antique, est la partie de l'entablement comprise entre l'architrave et la corniche. Sa hauteur varie suivant les différents ordres ; elle peut être appréciée, en général, au tiers de la hauteur de l'entablement. L'ordre toscan n'avait pas de frise dans les monuments les plus anciens, parce que les poutres posées sur l'architrave, et qui dans les autres ordres ne la dépassent point, avaient tant de saillie dans cet ordre, qu'elles formaient la corniche. Dans l'ordre dorique, la frise est ornée de triglyphes; dans les autres ordres, la frise est ornée de figures, de guirlandes, de feuilles et de fruits, de combats d'animaux, de figures humaines, d'armes, d'instruments de sacrifices, etc. Un grand nombre d'ouvrages sur l'architecture et les arts des anciens, donnent une description détaillée des divers ornements qui décoraient les frises des monuments les plus remarquables.

II.

Dans les monuments du moyen âge, surtout durant la période romano-byzantine, la frise proprement dite, ainsi que l'architrave, sont à peu près inconnus. Il arrive cependant quelquefois que l'architrave ou la frise soient figurés par des pierres de diverses couleurs disposées en forme de mosaïques. C'est ce qu'on remarque dans plusieurs édifices romano-byzantins de l'Auvergne et des provinces, où les laves et les scories des volcans fournissent à l'architecte des matériaux colorés, faciles à employer, et généralement fort solides et durables.

Dans les monuments du style ogival, la frise paraît être remplacée, dans une espèce d'entablement très-simple, d'abord par une moulure considérable, ordinairement concave, couronnant un bandeau, placé immédiatement au-dessous de la moulure supérieure, qui fait à la fois office de cymaise et de larmier. Cette espèce de frise est ornée, aux xiie et xiiie siècles, de feuilles posées verticalement et appelées *feuilles entablées*, et plus tard, de rinceaux et de feuilles en guirlandes, comme aux xve et xvie siècles. La frise proprement dite ne reparaît dans nos monuments qu'à partir de l'époque de la Renaissance.

FRONT. — C'est la partie antérieure d'un édifice. Cette expression est empruntée à l'architecture militaire, où elle est employée à désigner la partie antérieure des fortifications, flanquée de bastions, et mise en opposition avec les flancs et la partie postérieure, qui reçoivent également des tours et tourelles.

FRONTAL. — Le frontal n'est autre chose que le devant d'autel. *Voy.* Autel et Devant d'autel.

FRONTISPICE. — Ce mot est synonyme de façade. *Voy.* Façade.

FRONTON. — I. Dans l'architecture classique, le fronton est formé originairement par les deux côtés du toit, s'élevant insensiblement pour se joindre sous un angle obtus dans le faîte, et faisant un triangle. Le fronton était un des principaux ornements des temples ; on le regardait comme essentiel pour donner à ces édifices de la dignité et un extérieur solennel. Les maisons des particuliers n'étaient pas ornées de frontons, et l'histoire nous apprend qu'une des premières exceptions fut faite en faveur de César.

Le champ triangulaire du fronton s'ap-

pelle le *tympan*. Les anciens y plaçaient des sculptures historiques ou allégoriques, travaillées avec le plus grand soin. Ils mettaient aussi quelquefois des statues au sommet du fronton ou à ses deux extrémités, sur des *acrotères* établis à cette intention.

II.

L'art chrétien, dès les premiers temps, a modifié le fronton, comme les autres membres de l'architecture antique. Dans la basilique chrétienne et dans les premières églises romano-byzantines, on a substitué le pignon plus ou moins déprimé au fronton primitif, et on l'a orné de formes variées d'appareils et de quelques sculptures fort simples. Rarement ces pignons sont-ils ornés de corniches et portent-ils sur un entablement. Assez souvent le tympan est percé d'une fenêtre circulaire ou *oculus*, comme à Notre-Dame des Doms, à Avignon, à Notre-Dame de Poitiers et ailleurs. On peut découvrir dans l'*oculus* le premier germe des rosaces et des roses à meneaux qui décorent habituellement la façade des grands édifices durant la période ogivale. Il faut noter que l'*oculus* est quelquefois simplement simulé, et remplacé par une ellipse au milieu de laquelle est la figure de Notre-Seigneur, accompagné des figures symboliques des quatre évangélistes.

L'architecture ogivale conserve le pignon romano-byzantin, l'exhausse et le décore avec une grande somptuosité; ce qui n'empêche pas ce même style architectural de placer au-dessus de la voussure des principaux portails des frontons gothiques très-aigus et de formes variées et originales. Au XIIIe siècle, ces frontons sont circonscrits par des moulures assemblées faisant corniche, et sont décorés au centre d'une rosace, d'un trèfle, ou d'un quatrefeuilles : ces trèfles, ou quatrefeuilles, ou rosaces, sont seulement élégis dans la pierre et non pas à jour. Au milieu on a parfois mis une sculpture plus ou moins importante. Ainsi le fronton de la porte septentrionale ou portail de Saint-Maurice, à la cathédrale de Tours, est orné au milieu d'un grand trèfle où l'on voit, dans des nuages, le buste de Notre-Seigneur, tenant dans ses mains deux épées tranchantes, suivant l'Apocalypse : de chaque côté sont les aigles de saint Maurice ou de la légion thébéenne, également dans des trèfles.

A la fin du même XIIIe siècle, le tympan est orné de niches et de statues ; mais la modification la plus saillante qu'on fit subir au fronton, ce fut d'en charger les rampants de feuilles grimpantes plus ou moins riches, plus ou moins épanouies. Ce ne furent d'abord que des crochets, c'est-à-dire des feuilles resserrées et comme enveloppées sous les téguments du bouton, mais bientôt elles s'ouvrent et se déploient. Au XVe siècle ces feuilles s'étalent avec une certaine prétention, et au XVIe siècle on les place quelquefois alternativement avec des figures d'animaux et même des figures d'hommes.

A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, le fronton prend parfois des formes très-compliquées et très-singulières. On sent que l'art ogival est dans une période de décroissance, et qu'il va bientôt tomber et disparaître.

III.

Le fronton ogival ne fut pas placé uniquement au-dessus des portails : il fut considéré comme un motif de décoration, et placé tantôt au-dessus d'une fenêtre, tantôt sur les quatre faces d'un contrefort. Dès le XIIIe siècle, il entre dans la composition des dais et des pinacles élevés au-dessus de la tête des statues de saints.

IV.

L'architecture moderne, qui n'est qu'une imitation et une dérivation de l'architecture classique ancienne, a regardé les frontons comme un motif d'ornement. On les a placés souvent au-dessus des portes et des fenêtres. On appelle *fronton à jour* celui dont le tympan est évidé pour donner de la lumière à quelque pièce d'habitation située par derrière ; *fronton brisé*, celui dont les corniches rampantes ne se joignent point, mais sont retournées par *redents* ou *ressauts ; fronton* double, celui qui en couvre un plus petit dans son tympan ; *fronton par enroulement*, celui dont les deux corniches rampantes ne se joignent point et sont contournées par enroulement, formant des espèces de consoles couchées.

FRUITS. — Les fruits, en général, peuvent être considérés comme les emblèmes de la bonté de Dieu, et on peut ainsi les introduire avec raison et convenance dans la décoration ecclésiastique. On met parfois des grappes de raisin et des épis de blé dans les ornements d'église, comme des symboles des oblations eucharistiques. Une certaine quantité de grappes de raisin suspendues à une même branche ou à un même cep de vigne, est un emblème d'unité. Les grenades, suivant les héraldistes, sont l'emblème de la royauté, parce que leur sommet est entouré de parties saillantes qui ressemblent à une couronne. Ces fruits furent employés symboliquement dans la décoration du temple de Salomon, et, suivant saint Grégoire le Grand, ils signifient l'unité de l'Eglise. On connaît quelques exemples de leur introduction dans la décoration des monuments de style ogival, en Angleterre. Ce fait est probablement une allusion à la reine Catherine, fille de Ferdinand II, qui prit les fruits du grenadier comme emblème de la conquête qu'il avait faite du royaume de Grenade.

FRUSTE. — Ce mot signifie proprement, suivant l'étymologie du mot latin *frustum*, un fragment, une ruine. Les antiquaires s'en servent pour qualifier l'état d'une sculpture qui est usée et dégradée par la vétusté. Cette expression est fort usitée chez les numismates, pour indiquer une médaille dont la figure est usée et a presque disparu.

FUNÈBRE. — On appelle *ceintures funèbres* ou *litres*, des bandes de velours ou de peinture, chargées des armes du mort, ou du patron, qu'on met autour des chapelles ou des églises, en dedans et en dehors. La

ceinture funèbre était autrefois un droit honorifique qui n'appartenait qu'au patron fondateur de l'église.·

FUNÉRAIRE (Drap).— Les draps funéraires ou mortuaires, ou couvertures funèbres, furent employés très-anciennement dans l'Église, pour les funérailles des personnages de distinction. Ils étaient parfois d'une grande somptuosité, avec de riches ornements, souvent de velours, quelquefois de drap d'or, avec des images brodées et des devises héraldiques. Jadis chaque confrérie ou société de métiers, avait un drap funéraire qui lui appartenait en propre, et qui était distingué par des ornements et des signes particuliers. On s'en servait chaque fois qu'un des membres de la confrérie ou de la société venait à mourir. Les draps mortuaires ne se plaçaient pas seulement sur le cercueil, ils se mettaient encore sur la pierre tombale des défunts, dans certaines occasions solennelles, aux services annuels, par exemple, qui devaient être célébrés à perpétuité, par suite de fondations dans les établissements religieux. Dans l'ouvrage de Sylvain Morgan, intitulé *Sphere of gentry*, publié en 1661, on voit un drap funéraire sur une Herse (*Voy.* ce mot), en honneur du roi Charles I[er], avec une croix blanche. Les draps mortuaires sont ordinairement carrés; quelquefois, cependant, ils sont taillés de manière à retomber régulièrement de chaque côté, en avant et en arrière du cercueil. Ils sont marqués, à leur partie supérieure, d'une grande croix qui s'étend dans toute la longueur et toute la largeur du drap funéraire, comme une large bande. Cette croix est communément formée avec une étoffe de nature différente de celle qui constitue le drap lui-même; quelquefois elle est faite avec un riche orfroi. Cette croix est ordinairement enrichie d'ornements variés et accompagnée d'inscriptions ou légendes, dans le genre de celles qui suivent : *Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum : et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum. — In te, Domine, speravi, non confundar in æternum. — De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam.— Credo videre bona Domini in terra viventium.— Ne recorderis peccata mea, Domine, dum veneris judicare sæculum per ignem. — Libera me, Domine, de morte æterna in die illa tremenda.* La croix fut mise sur les draps mortuaires pour montrer la foi du décédé et son espérance du salut par les mérites de la rédemption opérée par Jésus-Christ sur l'arbre de la croix. Quelquefois les cinq plaies sont représentées au centre et aux quatre angles du drap funéraire, dans l'intention de montrer d'une manière plus sensible encore que celui dont la froide dépouille gît dans la bière, est mort plein de confiance dans les mérites infinis de Celui qui a voulu souffrir pour nous et qui s'est rendu obéissant jusqu'à la mort, et à la mort de la croix. On broda souvent les armoiries du défunt sur le drap funéraire qui recouvrait son cercueil. C'était une marque de distinction flatteuse pour les vivants qui appartenaient à sa famille. N'était-ce pas, en même temps, un signe frappant de la vanité humaine ? Dans les monuments de la monarchie française, par Montfaucon, on voit une gravure qui représente les funérailles de la reine Anne de Bretagne : le drap mortuaire est orné d'une croix et d'écussons. Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, on trouve mentionnés plusieurs draps funéraires. «*Item*, baudekynus rubeus cum magnis rotellis et griffonibus et elephantis infra rotellas, de funere H. de Sandwico. » Les couleurs de ces draps étaient fort variées. La couleur noire fut usitée au XVI siècle et plus tard; mais ils étaient souvent de couleur rouge, pourpre, verte et bleue, de soie ou d'or, suivant les couleurs héraldiques des défunts.

FUSEAUX. — On appelle quelquefois *fuseaux* les fûts grêles des colonnettes gothiques. Cette expression est impropre, puisqu'elle fait naître l'idée de quelque renflement, par la comparaison avec un fuseau. Les fûts sont désignés plus justement sous la dénomination de *roseaux*.

FUSELÉ, en forme de fuseau. *Voy.* Fut.

FUT. — Le fût est la partie de la colonne comprise entre la base et le chapiteau. *Voy.* Colonne.

« Sous le rapport de la forme, disent les Instructions du Comité historique des arts et monuments, un fût peut être *fuselé*, c'est-à-dire ayant le diamètre du milieu plus grand que le diamètre inférieur et supérieur, qui sont égaux entre eux; *renflé*, ayant le diamètre inférieur, supérieur et du milieu inégaux ; *en balustre*, offrant un renflement vers la partie inférieure; *cylindrique*, dont les diamètres sont égaux ; *coniques*, qui va en diminuant depuis le bas jusqu'en haut.

« Sous le rapport de la disposition, le fût peut être *simple*, *croisé* (*Voy.* les figures à la fin du volume), *brisé*, *noué*, *annelé*.

« Sous le rapport de la surface, le fût peut être *lisse*, *cannelé avec rudentures* ou *sans rudentures*, *losangé*, *strié*, *gaufré*, *chevronné*, *contre-chevronné*, *tordu*, *rubanné*, *imbriqué*, *contre-imbriqué*, *natté*, *godronné*, *fretté*, chargé d'enroulements, d'entrelacs, d'animaux ou de personnages grimpant tout autour, ou d'une figure humaine engagée. Le fût peut même être remplacé par une figure humaine. » *Voy.* Cariatide.

Enfin les fûts peuvent être de coupe circulaire, carrée, polygonale, ovale, ou présenter une arête plus ou moins sentie. (*Voy.* les figures à la fin du volume.)



GABLE. — Le gable désigne la partie supérieure d'une façade, quand cette partie est triangulaire. Cette expression appartient à la fois à la langue française et à la langue

anglaise, mais elle est plus usitée actuellement dans celle-ci que dans l'autre. Dans la dernière, en effet, elle désigne non-seulement le pignon triangulaire, mais encore l'ensemble d'une grande muraille qui forme un frontispice ou une façade. C'est ainsi que les antiquaires anglais appellent souvent *fenêtre gable* la large fenêtre ouverte dans les murailles d'un frontispice. Les archéologues français ne s'en servent jamais que pour désigner un pignon plus ou moins aigu. Le Comité des arts et monuments, dans ses Instructions sur l'architecture du moyen âge, a condamné cette expression. Elle mérite cependant d'être gardée, d'abord parce qu'elle est propre, ensuite parce qu'elle est plus convenable et moins vague que celle de pignon.

Dans l'architecture du moyen âge, les gables sont des parties importantes qui contribuent puissamment à l'effet d'une construction. Les proportions en sont déterminées par les dimensions du frontispice, en général, et principalement par l'élévation des combles de la charpente. Ces proportions sont communément très-variées, et cela se conçoit aisément quand on se reporte aux différences presque sans nombre que les architectes ont mises dans celles de leurs édifices les plus célèbres. Dans les monuments du style romano-byzantin, le gable est peu élevé et forme un angle qui diffère peu de l'angle droit. Dans ceux du style ogival l'angle est bien plus aigu, et, enfin, il arrive une époque où il est extrêmement aigu et élevé. Dans les églises romano-byzantines, le gable fut souvent surmonté d'une croix à son sommet; dans celles de la période ogivale, il est couronné d'un bouquet de feuilles, d'une statue, ou même par un groupe. Dans les édifices de cette dernière période, les angles du gable sont garnis de feuilles grimpantes, et les côtés sont ornés de moulures plus ou moins saillantes. *Voy.* FRONTON, PIGNON, FEUILLAGES.

Le gable ne doit pas être confondu avec le fronton proprement dit. Ce n'est guère que dans les monuments d'architecture classique, ou dans ceux de la période romano-byzantine primordiale, qui dérivent du style latin et de l'imitation plus ou moins imparfaite des monuments antiques, que l'on remarque le fronton, avec sa forme particulière.

GABLETS. — Les gablets sont de petits gables d'ornementation placés dans les niches, les dais, au-dessus des statues. Il paraît même que primitivement les dais étaient désignés sous le nom de gablets. C'est ce qui ressort évidemment du contrat qui fut dressé pour l'exécution du tombeau de Richard II, roi d'Angleterre, et de sa femme la reine Anne, en 1395. Il y est dit expressément qu'au-dessus de la tête des statues on mettra des *gabletz*.

GALBE. — Le *galbe*, à proprement parler, est un renflement, un élargissement, ou un évasement fait avec grâce. Ainsi on dit le *galbe* d'une colonne, d'un vase, etc. La colonne antique est habituellement *galbée*, c'est-à-dire que son profil, au lieu d'être rectiligne, décrit un léger renflement assujetti à des proportions géométriques, et qui n'est point en usage pour les colonnes de la période romano-byzantine ou de la période ogivale.

GALERIES. — Les galeries dans les églises sont des espèces de nefs au-dessus des voûtes des bas-côtés, donnant sur la nef majeure par plusieurs ouvertures, ordinairement au nombre de trois. Quelquefois les galeries ne sont que d'étroits passages pratiqués dans l'épaisseur des murailles. Quelquefois, encore, elles sont seulement simulées par l'ornementation.

Dans certaines églises du XIIe siècle, comme à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, ou du commencement du style ogival, comme à Notre-Dame de Laon, et ailleurs, les galeries sont aussi larges que les nefs collatérales, au-dessus desquelles elles ont été construites. Cette disposition est fort remarquable et il serait assez difficile d'en indiquer la véritable origine. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que dès les premiers temps du XIe siècle, on construisit des galeries aveugles et simulées, uniquement pour enrichir la perspective et embellir les murailles, qui eussent paru trop nues sans cela. Ces galeries simulées indiquent néanmoins, dès leur origine, un étage au-dessus des grandes arcades et des voûtes des basses nefs. L'indication de ce second étage a été, sans doute, le premier pas fait dans la construction hardie des grandes galeries intérieures.

Les églises cathédrales et les principaux monuments des XIIIe, XIVe et XVe siècles, ne présentent que des galeries ou passages pratiqués dans l'épaisseur des murs. On peut citer des exceptions, mais elles sont peu nombreuses, et ce ne sont que des exceptions dans toute la rigueur du mot.

Il n'y a peut-être nulle part des galeries aussi remarquables que celles qui entourent le chœur et le sanctuaire de la cathédrale de Bayeux. *Voy.* CATHÉDRALES.

Quant aux galeries extérieures de la façade des grands édifices, il y en a de justement célèbres. Nous citerons spécialement celles d'Amiens, de Reims et de Paris. Au-dessus des voussures du portail occidental de la cathédrale d'Amiens, le frontispice est coupé par deux lignes d'un grand et bel effet. Ce sont deux galeries à jour, dont la première est composée d'une série de petites arcades ogivales, resserrées encore par une colonnette qui les partage en deux et dont le chapiteau de feuillages supporte deux arcs trilobés, au-dessus desquels s'ouvrent d'élégantes ouvertures trifoliées. La seconde, plus riche que la première, renferme vingt-deux statues colossales. On croit qu'elles représentent les rois de France, depuis Childéric II jusqu'à Philippe-Auguste.

La galerie des rois, au frontispice de la cathédrale de Reims, consiste en une charmante colonnade qui règne sur les quatre faces du portail, en suivant les parties sail-

lantes des contreforts. Elle est formée d'une suite de petites arcades aiguës, ornées de découpures en trèfle, surmontées de petits frontons triangulaires, soutenus sur de légers faisceaux de colonnettes d'une extrême délicatesse ; on y compte quarante-deux statues de rois de France, depuis Clovis jusqu'à Charles VI. Les rois sont dans l'attitude du repos, tenant leur robe d'une main et posant l'autre sur la poitrine ; quatre ou cinq tiennent le sceptre en main ; tous ont la couronne sur la tête. Nous devons placer ici une observation relativement aux statues des galeries d'Amiens et de Reims. La désignation de ces statues, telle que nous l'avons donnée, appartient à M. Gilbert et à M. de Jolimont. Nous pensons qu'il faut user de la plus grande réserve dans l'interprétation des monuments figurés du moyen âge. De fréquentes erreurs ont été commises à ce sujet. Les archéologues inclinent aujourd'hui à croire que généralement, au frontispice des cathédrales, on a cherché à représenter les ancêtres de Jésus-Christ, ou bien les patriarches et les conducteurs du peuple d'Israël. C'est comme l'ancienne loi qui précède la nouvelle alliance.

Au-dessus des trois voussures de la façade de la cathédrale de Paris, la galerie des rois se montre vide des statues qui en faisaient autrefois l'ornement. Dans un des mouvements populaires, si fréquents et si terribles, durant la première révolution, toutes les statues couronnées furent brutalement jetées en bas et brisées. La populace aveuglée et fascinée ne distinguait pas entre les rois ancêtres de Jésus-Christ et les rois de France ; au nom de la liberté et de l'honneur national, elle profanait les plus nobles gloires de la France. Au-dessus de cette première galerie, on en voit une seconde, dont la décoration consistait en une seule statue de la sainte Vierge et qu'on appelait, à cause de cela, *la galerie de la Vierge*. En 1793, la statue de Notre-Dame ne fut pas respectée, elle fut renversée et réduite en poussière.

Outre les galeries dont nous venons de parler, il y a encore d'autres galeries extérieures, placées au sommet des murailles, souvent construites en encorbellement, et destinées à donner passage à la base des combles et des charpentes. Elles ont ordinairement, comme les galeries intérieures, des balustrades composées de petites arcades trilobées, de trèfles, de quatrefeuilles, de petits meneaux flamboyants, et autres formes caractéristiques.

GALGAL. — On appelle *tumulus* ou *tombelles*, des monticules factices, élevés sur la dépouille des morts. Ces tertres, composés de cailloux ou de terre, suivant les localités, et le plus souvent recouverts de gazon, affectent presque toujours la forme pyramidale ou conique Quand ils sont faits avec des pierres, on les appelle *galgals*. Voy. Tumulus.

M. Mérimée a fait connaître, dans un *Rapport au ministre de l'intérieur*, un galgal situé dans l'île de Gavr'Innis, près de l'entrée du Morbihan. Il trouva, enfoui sous ce monticule, un dolmen fort irrégulier, ayant plus de 12 mètres de longueur et près de 2 mètres de hauteur. Les pierres qui forment le comble sont de dimensions colossales ; celle qui couvre la chambre occidentale n'a pas moins de 20 pieds de long sur 15 ou 16 de large. Mais ce qui distingue ce dolmen des autres monuments celtiques, ce n'est pas seulement sa position souterraine, c'est encore que les pierres qui en composent les parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres que l'auteur compare au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande. Quelques-uns des dessins sont en creux, d'autres sont en relief. Du reste il est impossible d'interpréter ces figures étranges ; c'est un énigme indéchiffrable. *Voy*. Tumulus, Celtique, Dolmen.

GALIMATIAS. — Frézier, célèbre par son *Traité d'architecture*, appelle *galimatias dorés* des ornements de sculpture, de peinture, de dorure, qui sont mal rangés et mis à contre-sens. Quoique cette expression puisse paraître singulière à quelques personnes, nous avons cédé à la tentation de la mettre ici, parce qu'elle peint d'une manière très-pittoresque la confusion qui règne quelquefois dans les ornements de mauvais goût qui ont été infligés souvent à nos églises.

GALLO-ROMAIN. — On désigne, sous le nom de gallo-romain, le style d'architecture qui a présidé, dans nos contrées, à la construction de plusieurs édifices importants, dont nous contemplons les ruines avec étonnement, à l'époque de l'invasion et de la domination romaine. Il n'entre pas dans le plan d'un dictionnaire d'archéologie sacrée de décrire minutieusement les restes des monuments gallo-romains que nous rencontrons, de toutes parts, dans notre pays. Nous renvoyons le lecteur, désireux de connaître ce qui a été fait sur cette importante matière, au résumé donné par M. de Caumont dans son *Cours d'Antiquités nationales*. Nous donnerons cependant ici une courte notice sur la manière dont ces édifices furent bâtis, en tant qu'elle se rapporte à la construction de nos premiers monuments chrétiens. *Voy*. Goths, Age des édifices. Commençons par une note sur un temple gallo-romain.

Temple païen de l'époque gallo-romaine mentionné par saint Grégoire, évêque de Tours. (Greg. Tur. lib. i, cap. 30.)

« Le trône impérial fut occupé en 27ᵉ lieu par Valérien et Gallien, qui excitèrent contre les chrétiens une grande persécution. Alors le bienheureux sang de Corneille et de Cyprien illustra les villes de Rome et de Carthage. Dans le même temps Chrocus, roi des Alemans, ayant levé une armée, envahit les Gaules. Ce Chrocus était d'une arrogance extrême. S'étant rendu coupable de quelques actes iniques, par le conseil, dit-

on, d'une mère perverse, il rassembla, comme nous l'avons dit, la nation des Alemans, se répandit dans toutes les Gaules et détruisit jusqu'aux fondements tous les édifices anciens. Etant venu à Clermont, il brûla, ruina, renversa le temple que les Gaulois, dans leur langue, appelaient *Vasso*, monument d'un travail et d'une solidité admirables. Ses murailles étaient doubles : elles étaient construites intérieurement avec de petites pierres et avec de grandes pierres carrées à l'extérieur ; leur épaisseur était de 30 pieds, le marbre mêlé à la mosaïque recouvrait les parois intérieures; le pavé même était de marbre, et la couverture en plomb. »

Quelques savants disent que les anciens Gaulois désignaient, par le nom de *Vasso*, le dieu Mars; d'autres ont conjecturé que ce temple était consacré à Mercure, d'après un passage de Pline l'Ancien, liv. III, ch. 7, qui rapporte que, de son temps, Zénodore construisit en Auvergne un grand temple en l'honneur de ce Dieu. (M. Guizot.) Quoi qu'il en soit de cette opinion, d'après le même saint Grégoire, nous savons qu'un grand nombre de temples dédiés à des divinités païennes avaient été érigés dans les villes principales des Gaules.

Jusqu'au IVe siècle, l'art romain fut très-florissant dans les Gaules. Depuis Constantin jusqu'à la défaite de Syagrius, nous voyons les empereurs continuer à venir visiter notre pays pour le défendre contre les invasions incessantes des barbares, Germains, Saxons, Burgondes, Hérules, qui fondent sur nos provinces avec un acharnement infatigable. Aucune défaite ne peut les dompter. Julien cependant parvint à les soumettre. C'est après ses victoires qu'il séjourna à Lutèce, aujourd'hui Paris, où il s'était bâti un vaste palais dont nous voyons encore les thermes en ruines. On y a établi récemment un musée d'objets gallo-romains, découverts à Paris ou dans les environs. C'est une idée excellente, et l'on ne pouvait choisir un emplacement plus convenable à la conservation d'une collection d'antiquités gallo-romaines, que les restes imposants d'un palais bâti à l'époque gallo-romaine.

Il n'y a pas, peut-être, un seul département en France, que dis-je? un seul canton, qui n'offre quelques vestiges de constructions gallo-romaines. Dans quelle localité, en effet, n'a-t-on pas trouvé des ruines de murailles, de voies antiques, de débris de poteries, des indications de campement, etc.? Combien de villes importantes présentent à la curiosité des voyageurs et des archéologues des arcs de triomphe, des théâtres, des aqueducs et des thermes?

Arrêtons-nous aux caractères généraux des constructions, caractères qui se sont trouvés exprimés dans les premiers temples consacrés au vrai Dieu, dans nos provinces, et souvent sur l'emplacement actuel de nos magnifiques cathédrales.

Le mortier employé à l'époque gallo-romaine se composait de chaux vive mêlée de sable, auquel on ajoutait des fragments de tuiles pulvérisées (*testæ tusæ*); c'est là ce qui distingue les ciments antiques de ceux qui ont été employés postérieurement. M. Vicat a fait sur ces ciments de nombreuses expériences, qui toutes ont prouvé que la supériorité de ces mortiers consistait dans les proportions suivant lesquelles on mêlait de la chaux plus ou moins grasse avec un sable plus ou moins argilleux. (Champollion, *Archéol.*, tom. I, pag. 33.) Leurs enduits étaient préparés avec le même soin. Ainsi le *tectorium opus*, dont on couvrait les plafonds et les murs intérieurs des appartements, étonne aujourd'hui par sa parfaite conservation. Il était fait aussi avec de la chaux et du sable; si l'on mettait un peu de marbre pulvérisé, l'enduit était appelé *marmoratum*. L'*opus album*, *albarium* ou *coronarium*, était ce que nous appelons présentement du *stuc*. Le *tectorium opus* s'employait de la manière suivante. On étendait successivement sur la muraille trois couches de mortier fait avec du marbre. Cet enduit, d'un pouce d'épaisseur, acquérait une grande solidité, ne s'écaillait en aucune façon, et présentait une surface polie, que l'on recouvrait presque toujours de peintures ou de brillantes couleurs. Les ruines de Pompéi et d'Herculanum ont fourni des débris précieux dans ce genre de travail; on a pu les scier, les détacher des murailles et les emporter pour les placer dans les musées de Naples, de même que les Romains, bien longtemps avant la conquête des Gaules, s'étaient emparés des fresques de la Grèce et en avaient décoré les édifices de Rome.

Pour couvrir le fond et les parois des citernes, on composait, suivant Vitruve, un mortier avec cinq parties de sable et deux de chaux. Le genre de construction faite avec ce mortier s'appelait *siginum opus*. Il ne nous reste plus qu'à parler du *maltha*, qui servait à enduire l'intérieur des aqueducs. Il était composé de chaux vive, réduite en poudre, trempée dans du vin et broyée ensuite avec du saindoux et des figues. Selon Festus, on employait encore de la poix et de la cire. Les parties sur lesquelles on voulait étendre le *maltha* étaient préalablement frottées d'huile.

Dans l'étude et la description des monuments gallo-romains et de tout édifice, en général, on doit toujours prendre en considération l'espèce d'*appareil* avec lequel ils sont construits, c'est-à-dire la forme, l'agencement et la disposition des matériaux. Une remarque à faire, c'est que des matériaux bien choisis et bien ajustés indiquent toujours un art très-avancé.

On comprend qu'il est impossible de rien fixer, d'une manière générale, sur la nature des pierres mises en œuvre durant l'époque gallo-romaine. Les Romains se servaient des pierres que les localités leur fournissaient. Quant à la manière suivant laquelle ces matériaux étaient disposés pour faire des murs, c'est-à-dire quant au caractère de leur maçonnerie, on peut donner des règles précises.

Les Romains usèrent de plusieurs systèmes de construction. L'*opus incertum* ou *antiquum* consistait à employer des pierres telles qu'on les tirait des carrières, et à les adapter les unes aux autres, sans ordre ni rang d'assises, mais de manière à ce qu'elles fussent en contact par tous leurs bords.

L'*opus reticulatum*, le *dicthyotheton* des Grecs, était formé de pierres taillées carrément et disposées de manière que la ligne des jointures formât une diagonale, ce qui donnait au mur l'apparence d'un réseau. Cette manière de bâtir est ce que nous appelons *maçonnerie mouillée*. Vitruve assure que de son temps, c'était celle dont on se servait le plus souvent.

A l'époque gallo-romaine, on bâtissait assez fréquemment des murs de briques. Ils sont formés de briques triangulaires, dont l'angle le plus aigu est tourné en dedans. Le vide compris entre les parements intérieur et extérieur, est garni d'un blocage de pierrailles et de tuiles jetées pêle-mêle à bains de mortier. Le mur est traversé de quatre pieds en quatre pieds, et dans toute son épaisseur, par de grandes briques qui rattachent le centre du mur aux deux parements. La surface extérieure des parements des murs de briques, ainsi que celle de l'*opus incertum*, recevait une couche de mortier. Cet appareil est analogue à l'*emplecton* des Grecs.

L'*opus spicatum* se compose de briques posées verticalement les unes à côté des autres, de manière à former un angle entre elles. L'ensemble de cette disposition peut être comparé à une arète de poisson ou à un épi de blé. Aux murs des édifices de la décadence, on observe des bandeaux de briques qui forment l'*opus spicatum*. On peut en voir un exemple à la façade de la curieuse église de Savenières, en Anjou, et à l'église de Saint-Jean, à Poitiers. Cet appareil, recouvert d'un enduit, servait aussi de pavé, *pavimentum*, dans les maisons.

Quant au *grand appareil*, nous dirons seulement qu'on le rencontre dans quelques monuments de l'époque gallo-romaine. Il est bien exécuté, composé de pierres d'un poids considérable; mais ce n'est pas dans cette espèce d'appareil que l'on trouvera les meilleurs caractères pour reconnaître les constructions gallo-romaines. Il n'en est pas de même du *petit appareil*. Les parements des murs du petit appareil sont formés de pierres symétriques, à peu près carrées, dont chaque face a de trois à quatre pouces, quelquefois même de cinq à six pouces. Il arrive aussi que la pierre a la forme d'une pyramide tronquée, dont le sommet est engagé dans l'épaisseur du mur. Le plus souvent ces murs présentent des chaînes horizontales de tuiles ou de briques qui sont employées autant comme ornement que pour maintenir le niveau des petites pierres de revêtement. Ces briques ont 14 ou 16 pouces de long, sur 10 ou 12 de large; elles sont enchâssées, ainsi que les pierres, dans d'épaisses couches de mortier. Cet appareil est celui, peut-être, qui a été le plus usité dans les Gaules. On le retrouve dans un très-grand nombre de constructions gallo-romaines.

Le pavé des appartements (*pavimentum*) se faisait à peu près de la même manière que la chaussée des voies, mais sur une échelle plus petite. Les différents lits qui le composaient ont varié beaucoup pour le nombre et la disposition. La surface du pavé était faite tantôt de briques, tantôt de pierres polies, tantôt de marbre, de jaspe, de porphyre, etc., de différentes formes. Si les pièces de rapport présentaient une configuration circulaire, on les appelait *scutula*, *petits boucliers;* les pierres triangulaires portaient le nom de *trigona;* les quadrangulaires, de *quadrata;* enfin, si elles avaient six angles, on les comparait à des rayons de miel, *favi*. Ces pièces pouvaient être encore octogones, pentagones, heptagones, etc. On les colorait artificiellement. Cette espèce de pavé était la marqueterie, l'*opus segmentatum*, l'*opus sectile*.

La mosaïque était appelée *opus musivum*, *musaïcum*, *mosaïcum*, *opus tessellatum* et *opus vermiculatum*, parce que les cubes de pierre dont se composait le pavé suivaient des lignes courbes et imitaient ainsi la marche des vers. *Voy.* MOSAÏQUE. Après la conquête des Gaules, les mosaïques devinrent très-communes dans notre pays, ainsi qu'il est facile d'en juger par le grand nombre de celles qu'on a découvertes à Lyon, à Nîmes, à Vienne, à Aix, à Orange, à Évreux, à Autun, à Reims, etc.

Pour déterminer l'âge relatif des différentes mosaïques, on doit avoir égard à la nature des matériaux employés : plus ils seront multipliés, et surtout s'ils sont factices, moins la mosaïque sera ancienne. La perfection du dessin, le plus ou moins de mérite de la composition du sujet, sont aussi d'excellentes indications.

Nous devons donner quelques détails sur la fabrication des tuiles romaines. On en trouve une si grande quantité, qu'elles peuvent fournir d'excellents renseignements sur la position des établissements gallo-romains. L'art de cuire la terre s'appelle en latin *figlina* ou *figulina*. Cet art comprenait deux sortes d'ouvrages : 1° ceux qui étaient faits à la roue étaient dits *testæ* (Pline, *Hist. nat.*, lib. XV, cap. 12); c'est pourquoi les poteries sont nommées *vasa testacea*, *opera testacea;* 2° ceux ensuite qui se faisaient dans les moules avaient le nom de *lateres* (*quod lati formentur, circumactis undique quatuor tabulis*. (Isid. de Séville, *Origin.* lib. XV, cap. 8.) Nous ne parlerons que de ces derniers.

Il y en a de trois espèces différentes : 1° le *carreau* pour paver, *tessera*, qui affecte diverses formes, et qui est tantôt un carré, tantôt un hexagone; 2° les *briques* employées dans la maçonnerie, *lateres* ou *laterculi* (Vitruve, lib. II, cap. 3). Pline en distingue de trois grandeurs : 1° la *lydienne*, qui a une palme et demie de long sur une de large;

2° le *tetradoron* et le *pentadoron*. *Genera eorum tria : lydion, quo utimur, longum sesquipede, latum pede; alterum, tetradoron; tertium, pentadoron.* (Plin. lib. xxxv, cap. 14). Ces deux espèces ont la même largeur que la précédente; mais elles ont quatre et cinq palmes de long. 3° Les *tuiles* pour couvrir les toits des maisons. Si la tuile est plate elle s'appelle *tegula, quod ædes tegat*, dit Isidore de Séville; si elle est courbe, elle s'appelle *imbrex* ou *festiere*.

On combinait ces deux systèmes de tuiles pour former les toits des maisons. Les tuiles plates étaient munies de rebords sur deux de leurs côtés et s'adaptaient les unes au bout des autres par leur extrémité non bordée. Les courbes servaient à couvrir les jointures des précédentes deux à deux, pour prévenir l'infiltration des eaux.

Les briques employées dans la maçonnerie remontent à une haute antiquité. On ne peut cependant rien fixer de certain à cet égard, car il est constant qu'elles ont été employées de cette manière à partir de Gallien jusqu'aux IVe et Ve siècles, et même plus tard. Comme ornement mural, on en faisait des corniches et des moulures. Leur usage même s'est perpétué jusqu'au IXe siècle dans l'archivolte des cintres.

Nous possédons encore en France de beaux restes des monuments religieux bâtis à l'époque gallo-romaine. La Maison-Carrée de Nîmes est un temple que l'on croit avoir été consacré aux petits-fils d'Auguste, et qui doit remonter à la première année de l'ère chrétienne. Son ordonnance est corinthienne; il est pseudo-périptère, parce qu'il a sur les côtés des colonnes engagées; *prostyle*, parce qu'il n'a de portique que sur une face; *hexastyle* parce qu'il a six colonnes sur la façade; son entre-colonnement est *pycnostyle*, parce qu'il a trois modules.

En 1822, quand on restaura la Maison-Carrée sous l'influence et la direction de M. de Villiers du Terrage, préfet du Gard, on pratiqua des fouilles qui permirent de voir de longues murailles parallèles au monument et une suite de bases de colonnes encore en place, des fûts renversés et des débris de chapiteaux; cette découverte a prouvé que le temple était entouré d'une enceinte sacrée. Enfin, il a été démontré que cette colonnade s'étendait assez loin, de manière à circonscrire un forum. Tout cet édifice est d'un goût très-pur et doit passer pour un des plus beaux de toute la période gallo-romaine. On doit de justes éloges à la science et au zèle de M. le vicomte de Villiers du Terrage, qui a rendu à l'observation des savants et des amateurs cet édifice remarquable dans toute la pureté de sa disposition architecturale primitive.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les édifices de l'époque gallo-romaine. Nous ajouterons que ces édifices nous ont procuré la connaissance d'une très-grande quantité d'inscriptions latines. Ces inscriptions sont d'un haut intérêt pour l'histoire. Elles nous fournissent des renseignements précieux sur la hiérarchie des pouvoirs, la généalogie des hommes illustres, la chronologie des événements fameux, sur les croyances et les usages des peuples qui ont vécu aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

On a proposé plusieurs classifications méthodiques des inscriptions. La plus simple et la plus rationnelle est sans contredit celle qu'on trouve dans l'ouvrage d'Orelli sur l'épigraphie : *Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio*. Non-seulement il a adopté les grandes divisions : religion, histoire, géographie, etc., mais il a établi, en outre, plusieurs subdivisions essentielles, sous le titre de *Historia litteraria, studia, ludi, res scenica, magistratus et honores veteris reipublicæ, opera publica, res municipales, vita communis, matrimonium, sententiæ sepulcrales*, etc., etc. Ce qui rend les inscriptions latines difficiles à interpréter, ce sont les abréviations. Pour en faciliter l'étude, M. Champollion-Figeac a dressé un tableau succinct des principales abréviations que l'on trouve dans les inscriptions gallo-romaines. Ce petit tableau nous a semblé si utile que nous n'avons pas hésité à le placer ici. (*Archéol. encyclop. portat.* tom. II, pag. 193 et suiv.) :

A., *ager; annis; augustales; augustalis.*

A. A., *apud agrum.*

AB. AC. SEN., *ab actis senatus.*

Æ. CVR., *ædilis curulis.*

A. FRVM., *a frumento.*

A. H. D. M., *amico hoc dedit monumentum.*

A. K., *ante kalendas.*

A. O. F. C., *amico optimo faciendum curavit.*

A. P., *ædilitia potestate; amico posuit.*

A. S. L., *animo solvit libens; a signis legionis.*

A. T. V., *aram testamento vovit.*

A. XX. H. EST., *annorum viginti hic est.*

B. A., *bixit* (pro *vixit*) *annis.*

B. DE. SE. M., *bene de se merito*, vel *meritæ.*

B. M. D. S., *bene merenti*, vel *bene merito de se.*

B. P. D., *bono publico datum.*

B. Q., *bene quiescat.*

B. V., *bene vale.*

BX. ANOS. VII. ME. VI. DI. XVII., *vixit annos septem, menses sex, dies septem et decem.*

7, *centuria, centurio.*

C., *centurio.*

C. B. M., *conjugi bene merenti; et* F., *conjugi bene merenti fecit.*

CENS. PERP. P. P., *vel* CENS. PERP. *p. r.*, vel CENS. P. P. P., *censor perpetuus, pater patriæ.*

COH. I. AFR. C. R., *cohors prima Africanorum civium romanorum;* FL. BF., *flavia beneficiariorum.*

C. I. O. N. B. M. F., *civium illius omnium nomine bene merenti fecit.*

C. K. L. C. S. L. F. C., *conjugi carissimo loco concesso sibi libenter fieri curavit.*

C. P. T., *curavit poni titulum.*
C. R., *civis romanus; civium romanorum; curaverunt refici.*
C. S. H. S. T. T. L., *communi sumptu hæredum, sit tibi terra levis.*
D., *decimus; decuria; decurio; dedicavit; dedit; devotus; dies; diis; divus; dominus; domo; domus; quinquaginta.*
D. C. D. P., *decuriones coloniæ dederunt publice.*
D. D., *dedit, dedicavit.*
D. D. D. S., *decreto decurionum datum sibi; dono dedit de suo.*
D. K. OCT., *dedicatum kalendis octobris.*
D. M. ET. M., *diis manibus et memoriæ.*
D. N. M. E., *devotus numini majestatis ejus.*
D. O. S., *Deo optimo sacrum; diis omnibus sacrum.*
D. PP. D. D., *de propria pecunia dedicaverunt; de pecunia publica dono dedit.*
D S. F. C. H. S. E., *de suo faciendum curavit, hic situs est.*
D. T. S. P., *dedit tumulum sumptu proprio.*
E. CVR., *erigi curavit.*
EDV. P. D., *edulium populo dedit.*
E. E., *ex edicto; ejus ætas.*
E. H. T. N. N. S., *externum hæredem titulus noster non sequitur.*
E. I. M. C. V., *ex jure manium consertum voco.*
E. S. ET. LIB. M. E., *et sibi et libertis monumentum erexit.*
E. T. F. I. S., *ex testamento fieri jussit sibi.*
E. V. L. S., *ei votum libens solvit.*
FAC. C., *faciendum curavit.*
F. C., *facere curavit; faciendum curavit; fecit conditorium; felix constans; fidei commissum; fieri curavit.*
F. H. F., *fieri hæres fecit; fieri hæredes fecerunt.*
F. F. D. P. S., *fieri fecit de pecunia sua.*
F. M. D. D. D., *fecit monumentum datum decreto decurionum.*
F. P. D. D. L. M., *fecit publice decreto decurionum locum monumenti.*
F. Q., *flamen quirinalis.*
F. T. C., *fieri testamento curavit.*
F. V. F., *fieri vivens fecit.*
G. L., *genio loci.*
G. M., *genio malo.*
G. P. R., *genio*, seu *gloriæ populi Romani.*
G. R. D., *gratis datus*, vel *dedit.*
G. S., *genio sacrum; genio senatus.*
G. V. S., *genio urbis sacrum; gratis votum solvit.*
H., *habet; hac; hastatus; hæres; hic; homo; honesta; honor; horis; hostis.*
H. B. M. F., *hæres bene merenti fecit.* F. C., *faciendum curavit.*
H. C. CV., *hic condi curavit; hoc cinerarium constituit.*
H. D. D., *hæredes dono dedere; honori domus divinæ.*
HE. M. F. S. P., *hæres monumentum fecit sua pecunia.*
HIC. LOC. HER. N. S. vel HIC. LOC. HER. NON. SEQ., *hic locus hæredem non sequitur.*
H. L. H. N. T., *hunc locum hæres non teneat.*
H. M. AD. H. N. T. vel H. M. AD. H. N. TRAN., *hoc monumentum ad hæredes non transit.*
H. N. S. N. L. S., *hæres non sequitur nostrum locum sepulturæ*, vel *hæredem..... locus*, etc.
HOC. M. H. N. F. P., *hoc monumentum hæredes nostri fecerunt ponere.*
H. P. C., *hæres ponendum curavit; hic ponendum curavit.* L. D. D. D., *hæres ponendum curavit loco dato decreto decurionum.*
H. S. C. P. S., *hic suum curavit poni sepulcrum; hoc sepulcrum condidit pecunia sua; hoc sibi condidit proprio sumptu.*
H. T. V. P., *hæres titulum vivus posuit; hunc titulum vivus posuit.*
I. AG., *in agro.*
I. C., *judex cognitionum.*
I. D. M., *inferis diis maledictis; Jovi deo magno.*
I. F. P. LAT., *in fronte pedes latum.*
II. V. DD., *duumviris dedicantibus.*
II. V. AVG., *duumvir augustalis.*
II. V. COL., *duumvir coloniæ.*
II. VIR. I. D., *duumvir juri dicundo.*
II. VIR. QQ. Q. R. P. O. PEC. ALMENT., *duumviro quinquennali quæstori reipublicæ operum pecuniæ alimentariæ.*
III. VIR. AED. CER., *triumvir ædilis cerealis.*
IIII. VIR., *quatuorviratus.*
IIII. V. A. P. F., *quatuorviri argento publico feriundo*, vel *auro*, loco *argento.*
IIII. VIREI. IOVR. DEIC., *quatuorviri juri dicundo.*
IIIIII. VIR. QQ. I. D., *sexvir quinquennalis juri dicundo.*
IN. AG. P. XV. IN. F. P. XXV., *in agro pedes quindecim, in fronte pedes viginti quinque.*
I. O. M. D. D. SAC., *Jovi optimo maximo, diis deabus sacrum.*
I. P., *indulgentissimo patrono; innocentissimo puero; in pace; jussit poni.*
I. S. V. P., *impensa sua vivus posuit;* vel *vivi posuere.*
K. B. M., *carissima*, vel *carissimo bene merenti.*
K. CON. D., *carissimæ conjugi defunctæ*
K. D., *kalendis decembris; capite diminutus.*
L., *liberta; Lucia.*
L. B. M. D., *libens bene merito dicavit; locum bene merenti dedit*, vel *libertæ*, seu *liberto.*
L. F. C., *libens fieri curavit; libertis faciendum curavit; libertis fieri curavit*, vel *locum* aut *lugens.*
LIB. ANIM. VOT., *libero animo votum.*
L. L. FA. Q. L., *libertis, libertabus, familiisque libertorum.*
L. M. T. F. J., *locum monumenti testamento fieri jussit.*

LOC. D. EX. D. D, *locus datus ex decreto decurionum.*
L. P. C. D. D. D., *locus publice concessus, datur decreto decurionum.*
L. Q. ET. LIB., *libertisque et libertabus.*
L. XX. N. P., *sestertiis viginti numinum pendit.*
MAN. IRAT. H., *manes iratos habeat.*
M. B., *memoriæ bonæ; merenti bene; mulier bona.*
M. D. M. SACR., *magnæ deum matri sacrum.*
MIL. K. PR., *milites cohortis prætoriæ.*
M. P. V., *millia passuum quinque; monumentum posuit vivens*, vel *memoriam.*
NAT. ALEX., *natione Alexandrinus.*
NB. G., *nobili genere.*
N. D. F. E., *ne de familia exeat.*
N. H. V. N. AVG., *nuncupavit hoc votum numini augusto.*
N. N. AVGG. IMPP., *nostri augusti imperatores.*
NON. TRAS. H. L., *non transilias hunc locum.*
N. T. M., *numini tutelari municipii.*
N. V. N. D. N. P. O., *neque vendetur, neque donabitur, neque pignori obligabitur.*
OB. HON. AVGVR., *ob honorem auguratus;...* II. VIR., *duumviratus.*
O. C., *ordo clarissimus.*
O. E. B. Q. C., *ossa ejus bene quiescant condita.*
O. H. IN R. S. F., *omnibus honoribus in republica sua functus.*
O. LIB. LIB., *omnibus libertis libertabus.*
O. O., *ordo optimus.*
OP. DOL., *opus doliare*, seu *opus doliatum.*
P. B. M., *patri bene merenti*, vel *patrono*, seu *posuit.*
P. C. ET. S. AS. D., *ponendum curavit et sub ascia dedicavit.*
PED. Q. BIN., *pedes quadrati bini.*
P. GAL., *præfectus Galliarum*, vel *præses.*
PIA. M. H. S. E. S. T. T. L., *pia mater hic sita est ; sit tibi terra levis.*
P. M., *passus mille; patronus municipii; pedes mille; plus minus ; pontifex maximus; post mortem; posuit merenti; posuit mærens ; posuit monumentum.*
P. P., *pater patriæ; pater patratus; pater patrum; patrono posuit; pecunia publica; perpetuus populus ; posuit præfectus ; prætori propositus; propria pecunia; pro portione; proprætor; provincia Pannoniæ; publice posuit; publice propositum; Publii* duo.
P. Q. E., vel P. O. EOR., *posterisque eorum.*
P. S. D. N., *pro salute domini nostri.*
P. V. S. T. L. M., *posuit, voto suscepto, titulum libens merito.*
Q. K., *quæstor candidatus.*
Q. PR. vel Q. PROV., *quæstor provinciæ.*
Q. R. vel Q. R. P., *quæstor reipublicæ.*
Q.V.A.I., *qui* vel *quæ vixit annum unum;* A. III. M. II., *annos tres menses duos ;* A. L. M. IIII. D. V., *annos quinquaginta, menses quatuor, dies quinque ;* A. P. M., *qui vixit... annos plus minus.*
R. C., *Romana civitas; Romani cives.*
R. N. LONG. P. X., *retro non longe pedes decem.*
ROM. ET. AVG. COM. ASI., *Romæ et Augusto communitates Asiæ.*
R. P. C., *reipublicæ causa; reipublicæ conservator; reipublicæ constituendæ ; retro pedes centum.*
R. R. PROX. CIPP. P. CLXXIIII., *rejectis ruderibus proxime cippum pedes centum septuaginta quatuor.*
R. S. P., *requietorium sibi posuit.*
S., *sacellum; sacrum; scriptus; semis; senatus; sepulcrum; sequitur; serva; sibi; singuli; situs; solvit; stipendium.*
S., *uncia*
S., *centuria.*
S., *semuncia.*
SB., *sibi; sub.*
S. D. D., *simul dederunt*, vel *dedicaverunt.*
S. ET. L. L. P. E., *sibi et libertis libertabus posteris ejus.*
S. F. S., *sine fraude sua.*
SGN., *signum.*
S. M. P. I., *sibi monumentum poni jussit.*
SOL. PVB. S. P. D. D. D., *solo publico sibi posuit, dato decreto decurionum.*
S. P. C., *sua pecunia constituit; sumptu proprio curavit.*
S. T. T. L., *sit tibi terra levis.*
S. V. L. D., *sibi vivens locum dedit.*
TABVL. P. H. C., *tabularius provinciæ Hispaniæ citerioris.*
T. C., *testamento constituit*, vel *curavit.*
T. T. F. V., *titulum testamentum fieri voluit.*
V. C. P. V., *vir clarissimus præfectus urbi.*
V. D. P. S., *vivens dedit proprio sumptu; vivens de pecunia sua.*
V. E. D. N. M. Q. E., *vir egregius devotus numini majestatique ejus.*
VI. ID. SEP., *sexto idus septembris.*
VII. VIR. EPVL., *septemvir epulonum.*
V. L. A. S., *votum libens animo solvit.*
VO. DE., *vota decennalia.*
V. S. A. L. P., *voto suscepto animo libens posuit.*
V. S. L. M., *votum solvit libens merito.*
V. V. C. C., *viri clarissimi.*
VX. B. M. F. H. S. E. S. T. T. L., *uxor bene merenti fecit, hic situs est : sit tibi terra levis.*
X., *mille.*
X. ANNALIB., *decennalibus*
X. IIII. K. F., *decimo quarto kalendas februarii.*
X. VIR. AGR. DAND. ADTR. IVD., *decemvir agris dandis attribuendis judicandis.*
XV. VIR. SAC. FAC., *quindecemvir sacris faciendis.*
XXX. P. IN. F., *triginta pedes in fronte.*
XXX. S. S., *trigesimo stipendio sepultus.*

Telles sont les principales abréviations usitées dans les inscriptions gallo-romaines; on a pu voir que souvent une même lettre était l'initiale de plusieurs mots différents; dans ce cas, c'est le sens général de l'inscription qui indiquera le mot véritable qu'elle représente. Avec un peu d'habitude et de sagacité, il est facile de distinguer les

noms propres des autres substantifs. Pour les familles romaines, le nom de la tribu à laquelle elles appartenaient se trouve exprimé, mais le mot *tribu* est toujours sous-entendu. Pour les dates, elles sont déduites de l'indication que fournit l'année du règne de l'empereur sous lequel le monument a été élevé, ou du nombre des *tribunities* de l'empereur, qui correspond toujours au nombre des années qu'il a passées sur le trône. Les consulats ne donnent pas un renseignement toujours précis, car un empereur pouvait n'avoir été consul que quelquefois seulement pendant un long espace de temps. Enfin, nous ferons une dernière remarque : c'est que les titres des empereurs sont très-nombreux, et qu'il était d'usage qu'on appliquât à chacun de ces princes, après sa mort, l'épithète de *divus*. On trouve dans les traités de *Diplomatique*, dans l'*Art de vérifier les dates*, dans les *chronologies*, l'indication des années auxquelles correspondent les tribunats et les consulats, que fourniront les suscriptions.

GALONS. — Il n'y a aucune différence caractéristique entre les galons et les bandelettes. *Voy.* Bandelette. Les galons sont ordinairement ornés de perles, et comme les bandelettes ils forment des entrelacs très-élégants.

GANTS. Les gants portés, dans les cérémonies de l'Eglise, par les évêques et les autres dignitaires ecclésiastiques, étaient autrefois brodés en or et en argent, avec beaucoup de magnificence. Nous ne parlons ici que des temps passés, car nous ne quittons jamais le point de vue archéologique pour tous les objets à l'usage de l'Eglise et consacrés par la liturgie. On en voit de beaux et curieux spécimens aux mains des statues couchées sur des tombeaux. Il en est de même pour les vitraux peints, les pierres tombales, les cuivres funéraires et les manuscrits à miniatures. Les gants du vénérable évêque Wykeham, de soie rouge, avec le monogramme de Dieu en or, sont gardés à New-College, Oxford.

Catalani, dans ses Explications du Pontifical romain, dit que primitivement les gants n'étaient pas portés seulement par les évêques, mais encore par les prêtres. Il est difficile de savoir, selon le même auteur, de quelle matière étaient dans le principe les gants portés par les évêques. Bruno, évêque de Segni, dit qu'ils étaient en lin et blancs, pour marquer la pureté et l'innocence. Bzovius rapporte que les gants avec lesquels Boniface VIII fut enterré, étaient blancs, élégamment travaillés à l'aiguille, avec une riche bordure garnie de perles. Durand, évêque de Mende, écrivait, dans son *Rationale divinorum officiorum*, que les gants devaient être blancs, et il ajoute la remarque suivante : « Per ipsas vero chirotecas albas, castitas et munditia denotatur, ut manus, id est operationes sint mundæ, et ab omni sorde immunes. » Le *Monasticon Anglicanum* nous apprend que les gants étaient fréquemment garnis de pierres précieuses. Cette signification symbolique des gants est confirmée par plusieurs passages des anciens livres liturgiques. Dans un missel d'Illyrie, que l'on croit être du XI[e] siècle, on voit que l'évêque, en prenant ses gants avant la messe, doit réciter la prière suivante : *Creator totius creaturæ dignare me indignum famulum tuum indumentis justitiæ et lætitiæ induere, ut puris manibus ante conspectum tuum assistere merear.* L'*Ordo romanus*, en parlant de la consécration d'un évêque, dit que le nouvel évêque, au moment où il prend les gants, doit réciter la prière qui suit : *Immensam clementiam tuam rogamus, omnipotens et piissime Deus, ut manus istius famuli tui patris nostri, sicut exterius obducuntur manicis istis, sic interius purgentur rore tuæ benedictionis.* Dans un autre missel on lit cette prière : *Digna manus nostras Christi custodia servet, ut tractare queant nostræ monumenta salutis.*

Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, il est fait mention de gants ornés de pierreries, et il est question, en particulier, d'une paire de gants enrichis de plaques d'argent doré et de pierres précieuses. Nous trouvons les mêmes renseignements dans l'inventaire de la cathédrale de Cantorbéry : *Cirotecæ R. de Winchelese cum perlis et gemmis in plata quadrata.* — Item, *par unum cum tasselis argenteis et parvis lapidibus.* — Item, *quatuor paria cum tasselis argenteis.* — Item, *par unum de lino, cum tasselis et perlis.* (*Hist. de la cath. de Cantorbéry*, par Dart, append. XIII.)

Cl. de Vert dit, dans son ouvrage sur les cérémonies, que le grand chantre de Saint-Gatien de Tours a coutume de porter des gants semblables à ceux des évêques, afin de tenir le bâton cantoral. La coutume mentionnée par dom Cl. de Vert subsiste de nos jours.

GARGOUILLES. — Dans les dispositions architecturales imprimées chez nous aux grandes constructions, à partir surtout du XIII[e] siècle, la dimension et l'escarpement des combles nécessitaient de larges déversoirs, combinés de telle sorte que la projection des eaux pluviales n'altérât pas les fondations et n'atteignît pas les passants habitués, en temps de pluie, à côtoyer les devantures en surplomb et les *avant-soliers* qui constituaient les façades en pignon de nos anciennes villes. La recherche du goût de ce temps exigeait aussi que chaque membre d'architecture eût un caractère ouvragé qui rompît l'uniformité des lignes, comme faisaient, pour ces combles mêmes, les crêtes, les lucarnes dentelées et à tympans, et les balustrades formant galerie. Les ouvriers d'*entailleure* ou des *menues œuvres*, que ces travaux secondaires concernaient, trouvèrent naturel de donner à ces dégorgeoirs en saillie, lancés par milliers dans l'espace, la forme de dragons-volants ou autres animaux chimériques, variés suivant l'inspiration à laquelle leur ciseau obéissait toujours. De là les noms de *gargouilles*, de *tarasques*, tirés des légendes de Rouen et de Tarascon, et

conservés à tous les animaux fantastiques ou non, faisant fonction de gouttières, même aux figures humaines.

Le nom de gargouille n'était pas spécial au dragon de Rouen, et s'appliquait génériquement et par corruption au Granouilli de Metz, à la Kraula de Reims, à la *Grandgueule* de Poitiers, etc. On l'a même trouvé employé dans les vieux rituels de Provins, pour désigner la carcasse du dragon à gueule enflammée, qui, dans les processions des Rogations, figurait l'hérésie dont l'Eglise triomphe.

II.

Le savant jésuite, Ch. Cahier, dans le Ier vol. des *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, donne de curieux détails sur les figures grimaçantes qui terminent les gargouilles et qui se trouvent en si grande quantité aux combles de nos grandes églises. Il cherche à montrer que le mot *magot*, appliqué à ces figures monstrueuses, a une étymologie biblique et vient de *magog*. Joinville, l'historien du roi saint Louis, parle des *peuples de Got et Magot, qui devoient venir en la fin du monde avecques l'Antechrist, quand il viendra pour tout destruire*. Cette seule phrase nous apprend plusieurs choses sur le mot en question : elle établit, outre son ancien usage dans notre langue, son origine biblique très-reconnaissable. Il est évident que c'est là le Gog et le Magog de l'Ecriture sainte. La seule chose qui puisse se conclure bien certainement de l'ensemble des textes où ces mots mystérieux sont répétés, c'est qu'ils désignent les auxiliaires de Satan contre Jésus-Christ. Ces auxiliaires sont-ils des peuples, et quels peuples? ou bien ne sont-ils que les ministres subalternes de Lucifer? Là les opinions se partagent; et peu nous importe, quant à notre sujet actuel, puisqu'après tout ce sont les serviteurs quelconques du prince des ténèbres. Ce qui nous importe un peu plus, c'est l'observation souvent faite au moyen âge par les commentateurs de l'Ecriture, savoir que, décomposé dans sa signification hébraïque, *magog*, signifie *du toit*. On peut citer à ce sujet les paroles d'un interprète qui appartient aux premières années du XIIe siècle. *Per Gog et Magog quidam Gothos, quidam vero Getas et Managetas intelligere voluerunt... Nos autem, secundum nominum interpretationem, salva fide, ista exponamus :* Gog *enim interpretatur* TECTUM; Magog *vero* DE TECTO. *Sed quid* TECTUM *nisi peccatores, in quibus vitia et maligni spiritus teguntur et habitant? Quid vero* DE TECTO, *nisi eadem vitia spiritusque immundi?* (Brun. Astens. *in Apocal.* XX.) Quelle que soit la valeur de cette décomposition grammaticale, elle se prêtait assez bien à l'idée qui occupait l'esprit des architectes chrétiens, la représentation de l'Eglise chrétienne dans les formes du temple qui servait à réunir ses enfants; ou autrement : l'exacte traduction en langage architectural du double sens (moral et matériel) que renferme le mot *église* pour les peuples chrétiens. Rapprochée d'un texte où saint Paul parle du démon sous le nom de *prince de l'air* (*Eph.* II, 2), cette acception hébraïque de Magog conduisit à peupler de monstres fantastiques les cheneaux et les galeries aériennes des églises. Là ces magots grimaçants du haut des toits ou des clochetons figurèrent les légions de l'ennemi du salut qui planent sur la tête du fidèle pour l'écarter du droit chemin, et contre lesquelles il n'est de vrai refuge ou de remède que dans l'Eglise. Ainsi s'explique en même temps pourquoi la statue de saint Michel, ou d'un ange quelconque, se voyait fréquemment soit sur le chevet, soit sur quelque pignon principal des églises. Il était là comme pour contenir les légions infernales, et rassurer le fidèle contre l'appareil de cette armée ennemie qui ne peut nuire au chrétien s'il ne donne lui-même les mains à sa ruine.

M. César Daly, l'habile directeur de la *Revue d'architecture*, avait déjà indiqué brièvement, mais très-justement, la signification symbolique des gargouilles. « Dans les édifices du moyen âge, dit-il, (*Revue*, tom. VII, pag. 56) les gargouilles deviennent d'horribles monstres. Est-il à supposer que les artistes prédicateurs du moyen âge aient créé ces formes repoussantes sans y attacher aucune signification? »

Que la laideur ait été prise par les temps chrétiens comme symbole de la dégradation morale, et qu'à ce titre les démons aient constamment été figurés avec des formes repoussantes, c'est ce que tout le monde sait, c'est ce que l'étude de l'âme humaine nous montre comme un sentiment profond de notre nature : aussi les langues classiques confondaient-elles sous un seul mot, comme nous, l'expression de la difformité et celle du vice. C'est de la sorte que *Magog* ayant été pris comme indication des suppôts de l'enfer, *magot* a bientôt signifié un être difforme et plus ou moins repoussant.

III.

Dans l'architecture ogivale, la gargouille ramenée à sa forme élémentaire n'est pas autre chose qu'une gouttière de pierre ou de métal, droite, ou décrivant une courbe horizontale, formant une saillie assez considérable, sous la figure d'un animal fantastique, d'un démon, d'un homme faisant des contorsions, etc. Le but de cette saillie est de déverser les eaux à une grande distance du pied des murailles. Afin de conduire aisément les eaux du grand comble par-dessus les toitures des nefs collatérales, on a établi des caniveaux sur l'extrados des arcs-boutants. Ces caniveaux sont garnis en plomb, pour que l'humidité ne dégrade pas les joints des pierres.

Il arrive quelquefois, cependant, que les gargouilles ont été ajoutées aux corniches seulement dans un but d'ornement.

GAUDRON. — *Voy.* Godron.

GÉANTS (Pavé et Palais des). — On appelle *pavé des géants* les pierres posées. *Voy.* Alignements. Les *palais des géants* ne

sont autre chose que les Dolmens et les Grottes aux fées. *Voy.* ces mots.

GÉMATRIE. — La gématrie est la science des nombres appliquée au symbolisme et à des sciences occultes, dont l'arithmétique donnait la clef à ceux qui étaient initiés. Il y avait deux espèces de gématrie. La première consistait à prendre la valeur numérique de chaque lettre dans un mot, ou dans une phrase, et à donner à ce mot, ou à cette phrase la signification d'un autre mot ou d'une autre phrase, dont les lettres prises de même pour des chiffres, font le même nombre. On sait que chez les Hébreux, comme chez les Grecs, il n'y a point d'autres chiffres que les lettres de l'alphabet, qui marquent aussi le nombre.

La seconde espèce de gématrie s'occupe à chercher les significations cachées dans les mesures des édifices, en divisant, multipliant, etc., ces grandeurs les unes par les autres.

La gématrie, prise dans l'un et l'autre sens, a été traitée de science frivole par des hommes graves et instruits. Elle a été louée outre mesure par d'autres, qui prétendaient y trouver l'explication d'une grande quantité de dispositions architecturales et la clef des mystères des vieux monuments. La vérité n'est pas, sans doute, dans l'un ou l'autre de ces deux sentiments, qui sont trop absolus. Nous pensons qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à cette prétendue science des nombres et à ses applications aux édifices chrétiens du moyen âge. D'autres ont une opinion contraire, et même parmi des écrivains qui sont loin d'être sans autorité dans la science archéologique. Un de ceux qui ont le plus travaillé sur cette matière ingrate est M. l'abbé Devoucoux, d'Autun. Il est le premier assurément qui ait traité de cette question avec clarté, méthode et dans une étendue assez considérable. Il a développé ses idées dans l'introduction à l'Histoire d'Autun par le chanoine Thomas, publiée, il y a quelques années, par la Société éduenne d'archéologie. Le travail de M. Devoucoux est fort ingénieux; et si l'auteur n'a pas réussi à nous convaincre de la réalité de la science gématrique et de celle de ses appréciations archéologiques, il a réussi à nous intéresser très-vivement. Il a été suivi dans la même voie, mais avec certaines restrictions, par M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Nevers. Dans son *Iconographie chrétienne*, M. l'abbé Crosnier consacre un chapitre entier au symbolisme des nombres. Les explications de M. Crosnier ne sont pas moins intéressantes que celles de son confrère d'Autun. Aussi nous avons cru utile de mettre ici de longs extraits de ce curieux chapitre.

Que tous les peuples de l'antiquité, dit M. l'abbé Crosnier, aient eu pour certains nombres qu'ils regardaient comme sacrés, une vénération toute particulière, qu'ils aient attribué aux combinaisons des nombres une vertu secrète dont ils ne pouvaient souvent se rendre compte, parce que le temps en avait altéré ou détruit les motifs, qu'ils aient établi certains rapports entre les idées dominantes et les nombres; c'est ce que doit reconnaître tout homme qui s'est adonné à l'étude de l'histoire. On dirait que le monde entier avait entendu cette parole de nos saintes Ecritures : « Dieu a tout disposé avec mesure, nombre et poids. » *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* (*Sap.* xi, 21).

On a donc cherché à se rendre compte des nombres le plus souvent répétés, et avec leurs caractères on a établi une espèce d'alphabet hiéroglyphique.

Les Egyptiens trouvaient dans le nom du Nil, écrit en caractères grecs, la période solaire de 365.

N — 50
E — 5
I — 10
Λ — 30
O — 70
Σ — 200

365

Les Mithriaques retrouvaient le même nombre dans le nom de Mithras.

M — 40
E — 5
I — 10
Θ — 9
P — 100
A — 1
Σ — 200

365

Pythagore faisait du carré le symbole de la terre, dont il voyait les quatre points cardinaux dans les quatre angles; et le cercle, dont tous les points correspondent au centre par les rayons, était à ses yeux l'image du ciel qui environne notre globe.

Les Juifs surtout ne pouvaient méconnaître, dans certaines mesures et dans certains nombres, un dessein marqué de la Providence; c'étaient pour eux des monuments commémoratifs ou des prophéties mathématiques. Ils professaient pour ces nombres un respect d'autant plus grand que le sens leur en était plus caché; il ne devait, en effet, être dévoilé que par l'accomplissement des promesses. C'était seulement en rapprochant la figure de la réalité qu'on pouvait en découvrir les rapports.

Les mesures que Dieu lui-même avait indiquées pour la confection du tabernacle et du temple, les ornements qui devaient être employés à leur décoration, le nombre de ces ornements variés, tout était pour les Juifs autant de mystères. Les chrétiens seuls purent en donner l'explication; c'est ce que fait Eusèbe, en nous exposant le plan d'une église bâtie par Constantin, et dans laquelle ce prince avait cherché à reproduire les différentes dispositions du temple de Jérusalem. (Euseb. *Hist. eccles.*, lib. x, cap. 4.)

La science des nombres dut donc faire de nouveaux progrès à mesure que les chrétiens méditèrent les saintes Ecritures et en

découvrirent le sens caché. Ils trouvaient dans l'Evangile un motif qui les portait à cette étude; Jésus-Christ, en rapprochant les nombres de la loi nouvelle de ceux de la loi ancienne, semblait indiquer aux fidèles que tout était figure chez les Juifs. *De même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même aussi le Fils de l'homme restera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre* (*Matth.* XII, 40). Nous ne devons pas être étonnés de l'importance que les Pères attachèrent à l'étude et au développement de cette science. Tertullien, saint Cyprien, Origène, emploient souvent la raison des nombres. Saint Augustin surtout et saint Ambroise font voir, à chaque page de leurs œuvres, les rapports qui existent entre les nombres consacrés par la loi nouvelle et ceux de la loi ancienne; et saint Bernard établit en partie sur les nombres la division de ses sermons et de ses explications ascétiques.

« Nous ne saurions douter, dit saint Augustin, et notre conviction est basée sur des fondements solides, que l'Ecriture contient des nombres sacrés et pleins de mystères; nous pouvons nous en convaincre par ceux dont nous avons déjà découvert le sens. » *In Scripturis esse sacratissimos et mysteriorum plenissimos ut quibusdam quos inde nosse potuimus dignissime credimus.* (S. Aug. *in Genes.*, lib. I, quæst. 152.)

Avant saint Augustin, Tertullien avait reconnu la même vérité : selon lui, les douze sources et les soixante-dix palmiers que les Israélites rencontrèrent à Elim, dans le désert, étaient la figure des douze apôtres et des soixante-dix disciples; il trouve la même figure reproduite par les douze pierres précieuses que portait le grand prêtre sur sa poitrine, et par les douze pierres que Josué retira du Jourdain, pour dresser son autel commémoratif. (*Adv. Marcionem*, lib. IV.)

Saint Ambroise, expliquant, comme Tertullien, les sources d'Elim, ajoute que le double symbole de l'eau et des palmiers convient bien à la vie des apôtres.

Saint Augustin et saint Ambroise, en donnant des explications sur les nombres dans la plupart de leurs ouvrages, semblent parler une langue familière à leur siècle; et en attribuant à un nombre une idée, ils paraissent n'être que les échos de ceux qui les ont précédés; cependant le saint évêque d'Hippone se plaint de ce que la science des nombres n'est pas plus connue.

« Nous rencontrons, dit-il, des hommes qui méprisent les nombres, tout en estimant la sagesse; c'est qu'il est plus facile de compter que de suivre les leçons que nous donne la sagesse... Ne les voit-on pas préférer l'or à la lumière? Le mendiant, en effet, peut se procurer la lumière, tandis que l'or ne se trouve qu'entre les mains du plus petit nombre. Qu'on ne pense pas que je veuille placer ici la sagesse au-dessus du nombre, car ces deux choses se confondent et n'en font qu'une. » (*De lib. Arbit.*, lib. XI, cap. 2, n° 2.)

« La vérité des nombres est éternelle; je ne sais pas jusqu'à quand le ciel et la terre subsisteront, mais je sais que toujours 3 et 7 ont produit 10, et que jamais nulle part ce résultat ne changera. » (S. Aug. *ibid.*, cap. 8, n° 2.)

« Regardez le ciel, la terre, la mer et tout ce qu'ils renferment; leur beauté vient des nombres qui les composent; retranchez ces nombres et ils retombent dans le néant, leur existence dépend de celui qui est le principe des nombres. Tous les arts que les hommes exercent consistent dans la disposition des nombres; l'artiste imprime à son œuvre les nombres qu'il a combinés dans sa pensée, et ce sont encore les nombres qui mettent en mouvement ses membres pour exécuter ce qu'il a conçu dans son esprit. C'est le nombre qui plaît dans la danse; la beauté des formes n'est qu'une heureuse combinaison des nombres; la beauté des mouvements est produite par la cadence régulière des nombres. » (S. Aug., *ibid.*, cap. 16, n° 2.)

Ecoutons maintenant ce grand docteur nous développer la théorie et la raison des nombres.

1. « *L'unité principe* ne peut se rencontrer dans les corps, car ceux-ci étant composés de parties et par conséquent divisibles, ne sauraient nous donner l'idée de cette unité; nous pouvons cependant, à l'aide même des corps, parvenir à la connaissance de cette unité, parce que nous savons pourquoi les corps ne la possèdent pas.

« L'unité est donc le principe, le nombre générateur; en partant de cette unité, nous arrivons à dix, pour revenir à l'unité et compter jusqu'à cent par dizaines, en suivant les mêmes nombres, et à mille par centaines, et jusqu'à l'infini, toujours guidés par les mêmes règles

2. « Tout nombre, pour être parfait, doit être composé de trois termes : le principe, le moyen et la fin. *Deux* ne sauraient posséder ces trois termes; c'est l'unité répétée, il faut donc qu'il soit principe comme l'unité qui le complète.

3. « *Trois* est un nombre parfait; car les trois termes de la perfection s'y rencontrent, et si on veut l'analyser, on voit qu'on ne peut le diviser en deux parties égales, on est réduit à constater son principe qui est l'unité, son moyen qui est l'unité, et sa fin qui est l'unité, et on trouve toujours unité parfaite.

« Le second *principe* est engendré par l'unité génératrice. Le premier engendre tous les autres par le moyen du second, et le troisième est l'union de deux unités; c'est un uni à deux.

« Ces trois nombres n'ont pas besoin des autres; ils sont indépendants, tandis que les autres sont produits par eux : on ne peut concevoir quatre sans ajouter un à trois, cinq sans ajouter deux à trois.

« Trois est donc le nombre divin, mais il est aussi le nombre de l'âme créée à l'image de Dieu. Aussi l'homme doit-il être uni à

son créateur d'une triple manière, en l'aimant de toute son âme, de tout son esprit, de toutes ses forces. »

4. «*Quatre* est le nombre terrestre. Tout ce qui regarde la créature matérielle reproduit ce nombre; les quatre points cardinaux, le Nord, le Midi, l'Orient et l'Occident; les quatre vents; les quatre saisons; les quatre qualités principales des corps, le sec, l'humide, le froid, le chaud; les quatre éléments, le feu, l'air, la terre et l'eau. » (Saint Augustin, saint Cyprien, saint Ambroise, saint Basile, etc.)

« Adam, dit saint Cyprien, fut formé de la terre prise aux quatre extrémités du globe.» Le saint docteur s'appuie sur ces paroles de la Genèse : *J'ai formé l'homme de tout le limon de la terre* (la Vulgate ne dit pas *omni limo*, comme on le trouve dans saint Cyprien). » Aussi, ajoute-t-il, dans le nom d'Adam, Dieu semble perpétuer le souvenir de cette origine; il plaça une étoile à chacun des quatre points cardinaux; à l'Orient, celle qui est appelée ***Anatolé***, ***Dusis*** à l'Occident, ***Arctos*** au Nord, et ***Mesembris*** au Midi. En réunissant les premières lettres de ces quatre étoiles, on trouve le nom d'*Adam*, et si on leur donne leur valeur numérique, on aura le nombre 46.

A	1
Δ	4
A	1
M	40
	46

« Or dans 46, on trouve le nombre de la pénitence et de l'expiation, 40, auquel est joint 6, nombre de la perfection. » (Sanct. Cyprian., *de Mont. Sion et Sina.*) Ce nombre devait être prophétique, car Jésus-Christ seul pouvait unir *la perfection* à *l'expiation*.

« *Quatre* n'est pas seulement le nombre terrestre, il devient par le nouvel *Adam* le nombre évangélique. C'est le nombre des fleuves du paradis terrestre, figures mystérieuses de ces quatre sources divines qui devaient répandre dans le monde les eaux salutaires de la grâce. La grande nappe liée par les quatre coins que saint Pierre aperçut en vision, annonçait que l'Evangile devait être prêché dans toutes les parties du monde, et que tous les hommes étaient appelés à être régénérés par le baptême au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. C'est pour cela, ajoute saint Cyprien, que cette nappe s'abaissa à trois fois différentes. Les quatre colonnes, placées à l'entrée du tabernacle, désignaient aussi la loi évangélique. »

5. « *Cinq*, d'après la tradition, serait le nombre judaïque, le caractère de la Synagogue. Il rappelle les cinq livres de Moïse, les cinq portiques qui contenaient les malades, les cinq pains distribués aux cinq mille hommes dans le désert. Le Sauveur n'a pas choisi sans raison dix, nombre de la loi, dans la parabole des vierges, pour diviser ensuite ce nombre; les cinq vierges sages ont pratiqué la continence en exerçant la vigilance sur les cinq sens, et ont mérité par là d'être admises en présence de l'Epoux; les cinq vierges folles, au contraire, comme la synagogue, ont été repoussées par suite de leur imprévoyance. » (Saint Augustin.)

6. « *Six* est le nombre de la perfection et de la création; c'est Dieu se manifestant par les œuvres, trois reproduit. Ce fut à la sixième heure du jour que Jésus-Christ commença le sacrifice d'expiation qui devait réparer le mal que le péché avait fait au monde en détruisant la perfection.

7. «*Sept* est le nombre du repos, du pardon, de la charité et de la grâce. Que ce nombre soit simple, dit saint Cyprien, ou qu'il soit multiple, il fait naître dans l'esprit des idées sans lesquelles il est difficile d'expliquer les saintes Ecritures. C'est Dieu lui-même qui l'a consacré. Il est composé de *quatre*, nombre de la créature, et de *trois*, nombre du Créateur; c'est le nombre du Saint-Esprit qui procède du Père et du Fils, et qui vient sanctifier la créature en l'unissant au Créateur par les liens de l'amour. » (S. Cyprian. Opera Christ. *de Spiritu sancto.*)

8. « ***Huit*** est le nombre de la résurrection : c'est la reproduction de quatre. C'est le jour du repos des chrétiens, qui leur rappelle le jour du véritable repos, comme la Circoncision figurait les moyens nécessaires pour y parvenir. Les huit personnes sauvées du déluge, et échappant à la mort qui frappait le reste des hommes, étaient une figure de la résurrection : l'arche fut comme leur tombeau, et elles en sortirent pleines de vie. » (S. August., *Ad Inquisit. Januarii*, lib. II, epist. 55.)

9. « ***Neuf***, nombre angélique, carré de trois, nombre générateur. Les anges sont continuellement en union avec Dieu, et par la prière l'homme se rapproche de l'ange et se met aussi en union avec Dieu. Le centurion Corneille était en prière à la neuvième heure, dit saint Cyprien, lorsque l'ange se tint à ses côtés. Pierre et Jean montèrent au temple à l'heure de la prière, c'est-à-dire à neuf heures. Ce fut à cette heure que Jésus-Christ sur la croix nous unit à Dieu par son sang, c'est pourquoi les Pères appellent aussi ce nombre, le nombre de la prière. » (S. Cyprian., *de Oratione Dominica.*)

10. « ***Dix***, nombre de la loi de crainte, source de la perfection et de la justice. C'est un second générateur qui doit entrer dans la combinaison de tous les autres nombres qui le suivent. » (S. Aug., *in Psalm.* CL.)

C'est avec ces dix termes de la science des nombres que les Pères de l'Eglise composèrent des phrases, toujours en prenant les saintes Ecritures pour guide. La combinaison de ces nombres leur dévoilait à chaque instant de nouveaux secrets; bientôt, s'aidant de la valeur numérique des lettres de l'alphabet, nos artistes du moyen âge, dit M. Crosnier, dans les dimensions qu'ils donnèrent à nos basiliques, inscrivirent, avec leur règle géométrique, des noms sa-

crés, des expressions de foi, d'espérance, de repentir et d'amour.

M. l'abbé Devoucoux, dans un travail des plus remarquables sur la cathédrale d'Autun, fait voir que toutes les dimensions de cette église sont établies d'après ces principes.

Ainsi, le nom de Dieu, EL, est indiqué par la largeur qui se trouve entre les arcs doubleaux de la coupole ; la largeur totale de l'église exprime celui d'ADONAÏ, et la largeur de la grande nef, celui de JÉHOVA. Le savant archéologue autunois a fait les mêmes observations dans un grand nombre d'autres églises.

En visitant les principales églises du midi de la France, dit encore M. Crosnier, nous avons trouvé aussi des inscriptions mystérieuses dans leurs dimensions. L'église de Saint-Sernin, dont la

longueur est de	321 pieds,
et la largeur de	169 pieds.
	490

nous a rappelé le nombre des sacrifices, les 70 semaines d'années de Daniel, les 490 ans après lesquels le Christ devait être mis à mort.

12. *Douze*, nombre apostolique. Jésus-Christ voulant retracer l'image de Dieu dans le cœur des hommes, choisit 12 apôtres pour remplir cette mission : *Allez*, leur a-t-il dit, *enseignez toutes les nations, et baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.* 12 produit de 3, nombre du Créateur, indique le règne de Dieu sur la terre. Il est impossible de ne pas reconnaître les 12 apôtres, dans les 12 colonnes, les 12 fondements, les 12 portes dont il est parlé dans l'Apocalypse. Saint Cyprien, commentant ce passage, dit : « J'ai vu la nouvelle Jérusalem descendant du ciel; la ville est carrée et indique les quatre Evangiles ; elle a 12 fondements, c'est-à-dire les prophètes, et 12 colonnes qui sont les apôtres. » (S. Cypr. *de Montibus Sion et Sina.*)

14. Saint Grégoire appelle *quatorze* le nombre de la perfection : la loi ancienne 10, unie à la loi nouvelle 4. Il ajoute : si l'on multiplie 14 par 10, on arrive au comble de la perfection 140, qui est la vie de l'Eglise.

300. *Trois cents* est le nombre de la rédemption; c'est la valeur numérique de la lettre T, figure de la croix. Ce nombre est le résultat de 50, nombre de la résurrection et de la béatitude, multiplié par 6, nombre de la perfection. C'est encore le nombre de la plénitude de la loi, 100, multiplié par 3, nombre divin.

Ce nombre 300, étant contenu dans la lettre T, figure de la croix, dit saint Grégoire, rappelle les 300 hommes qui suivirent Gédéon et qui représentaient ceux dont il est dit dans l'Evangile : *Si quelqu'un veut venir après moi, qu'il se renonce lui-même et qu'il porte sa croix.* Ce caractère T, qui marquait les soldats de Gédéon, signifiait que c'est avec la croix de Jésus-Christ que nous pouvons briser les armes des ennemis de Dieu. (S. Greg. *Moral.* lib. XXX, cap. 17.)

Saint Augustin ajoute à ces explications : Ce n'est pas sur le nombre des combattants que nous devons compter pour vaincre nos ennemis, mais sur la croix de Jésus-Christ (S. Aug., serm. 36). Le Seigneur, dans Ezéchiel, ordonne d'imprimer le T sur le front de ceux qui gémissent et qui sont dans la douleur, et il veut qu'ils soient ainsi à l'abri de la mort qui doit frapper tous les autres (Ezech. IX, vers. 4 et 6). Ne semble-t-il pas indiquer par là que la croix, après avoir été notre consolation et notre espérance, doit être pour nous un gage de salut et de bonheur.

888. Ce chiffre présente la valeur numérique des lettres qui entrent dans le nom du Sauveur :

Ι	10
Η	0
Σ	200
Ο	70
Υ	400
Σ	200
	888

GÉMINÉ. — Le mot *géminé* signifie *double*, et s'emploie assez fréquemment dans la description des monuments. Ainsi l'on dit des baies, des fenêtres, des arcades *géminées*. C'est au XIIe siècle principalement que l'on voit apparaître les fenêtres géminées, c'est-à-dire formées de deux ouvertures égales, placées à côté l'une de l'autre. On appelle *colonnes géminées* deux colonnes voisines l'une de l'autre et ayant un chapiteau commun, ou bien ayant chacune un chapiteau avec un tailloir commun.

GÉOGRAPHIE DES STYLES D'ARCHITECTURE AU MOYEN AGE. *Voy.* SYNCHRONISME.

GÉOMÉTRAL ou GÉOMÉTRIQUE. — On appelle quelquefois *moulures géométrales* et *ornements géométriques* les moulures et les ornements qui peuvent se dessiner à la règle et au compas.

GIROUETTE. — Les girouettes étaient autrefois des marques de noblesse sur les maisons ; quand elles avaient des armoiries peintes ou évidées à jour, on les appelait *panonceaux*. Ces girouettes étaient en pointe comme les pennons, pour les simples chevaliers, et carrées comme les bannières, pour les chevaliers bannerets. (*Mémoire sur l'ancienne chevalerie*, par La Curne de Sainte-Palaye, Paris, 1826, tom. I, pag. 26.)

Suivant Renauldont, il y a deux sortes de girouettes, de simples et de carrées. Les nobles et les propriétaires d'un fief peuvent mettre de simples girouettes à leurs maisons, à leurs colombiers ; mais il croit que le tenancier en roture n'a point cette faculté, parce que c'est une marque de la noblesse de la personne ou de l'héritage.

A l'égard des girouettes carrées, comme elles sont des marques seigneuriales, le seigneur peut empêcher le vassal et le tenancier d'en faire mettre, comme il a été

jugé par arrêt du parlement de Bordeaux, rapporté par Lapeyrère. (*Dictionn. des fiefs et des droits seigneuriaux*, etc., par Renauldont, 1745, 1 vol. in-4°, au mot GIROUETTE.)

Nous citerons, pour expliquer ce qui précède, le portail d'entrée de l'ancienne Chartreuse du Val-Dieu, près de Mortagne (département de l'Orne), portail construit au XVIIIe siècle. On y voit deux girouettes carrées, portant les armoiries découpées des Rotrou, ses premiers fondateurs. Ces armoiries et le couronnement sont découpés dans le fer. (*Antiquités et chroniques percheronnes*, par l'abbé Fret, in-8°, tom. III, pag. 402.)

Il doit rester aujourd'hui fort peu de ces girouettes qui aient conservé leur caractère primitif du moyen âge. C'est à peine si l'on pourrait en signaler quelques exemples dans chacune des grandes provinces de l'ancienne France.

« Sur les tours des châteaux méridionaux, dit Marchangy (*Gaule poétique*, tom. III, pag. 99 et 100), on voyait des coqs en forme de girouettes. Ce simulacre de la vigilance, qu'on place encore de nos jours sur les flèches des clochers villageois, a, parmi nous, l'origine la plus ancienne.

« Le coq était le symbole de quelques tribus gauloises et des Visigoths établis dans notre Occitanie.

« Le droit de placer des girouettes sur un château, continue le même auteur, n'appartint, dans l'origine, qu'à ceux qui les premiers étaient montés à l'assaut, et qui avaient arboré leur bannière sur le rempart ennemi. Aussi donnait-on à ces girouettes la figure d'un drapeau, et l'on y peignait les armoiries du maître du lieu. »

Dans son *Rationale divinorum officiorum*, Guillaume Durand nous explique d'une manière très-curieuse le symbolisme de la girouette et du coq qui surmontent le clocher des églises. « Le coq, dit-il, qui est placé au sommet de l'église, est l'emblème des prédicateurs ; car le coq, toujours vigilant, même au milieu de la nuit, annonce les heures, réveille ceux qui sont endormis, prédit l'approche du jour, s'excite d'abord lui-même à chanter en battant des ailes. Il y a un sens mystérieux dans toutes ces particularités. La nuit, c'est ce monde; ceux qui dorment sont les enfants de ce monde qui s'assoupissent dans leurs péchés. Le coq, c'est le prédicateur qui prêche avec hardiesse et excite les endormis à se défaire des œuvres des ténèbres en s'écriant : *Malheur à ceux qui dorment ! Réveillez-vous, vous qui dormez !* (*Cantique des cantiques*, IV, 4.) Ils annoncent encore l'approche du jour lorsqu'ils parlent du jour du jugement et de la gloire qui sera révélée.

« Semblables à des messagers prudents, ils commencent par s'arracher eux-mêmes au sommeil du péché par la mortification de leur corps, avant d'avertir et de réveiller les autres. Aussi l'Apôtre dit : *Je châtie mon corps et je le réduis en servitude* (*I Cor.* IX, 27.) De même que la girouette fait face au vent, ces prédicateurs vont courageusement à la rencontre des âmes rebelles, armés de menaces et d'arguments, de peur qu'on ne leur reproche d'avoir abandonné les brebis et de s'être enfuis lorsque le loup arrive (*Joan.* X, 12).

GLAND. — Beaucoup d'ornements de forme ovoïde ont pris leur origine de l'imitation plus ou moins complète du fruit du chêne, c'est-à-dire du gland. C'est au point que l'on nomme glands des houppes et d'autres objets qui ont subi des modifications telles qu'ils ne ressemblent plus au gland du chêne. Dans l'ornementation du moyen âge, on voit fréquemment des branches de chêne chargées de glands.

GLOIRE. — Dans son grand travail sur l'*Iconographie chrétienne*, M. Didron a établi avec beaucoup de justesse la différence qui existe entre le *nimbe*, l'*auréole* et la *gloire*. La distinction qu'il a faite entre ces divers signes de la sainteté et du triomphe dans le ciel, a été généralement admise par les antiquaires, par ceux surtout qui s'occupent de l'iconographie et du symbolisme. Nous allons donner ici l'analyse de son article sur la *gloire*.

Par *gloire*, il faut entendre la réunion du nimbe et de l'auréole. Dans le langage populaire, le mot *gloire* sert à désigner ces grands soleils qu'on étale à l'orient des églises, c'est-à-dire ces rayonnements en bois doré, dont on décore quelquefois le fond du sanctuaire : on en voit un exemple bien connu à la cathédrale d'Amiens et à l'église Saint-Roch, à Paris. D'ailleurs, les livres saints prononcent souvent le mot de *gloire*, et l'appliquent à des rayonnements qui s'échappent de la forme visible sous laquelle Dieu apparut aux hommes, ou à des nuages qui l'environnent lorsqu'il descend sur la terre. Ainsi le prophète Ézéchiel dit : « Je vis comme une figure de feu ; depuis les reins jusqu'en bas, c'était du feu ; depuis les reins jusqu'en haut, c'était comme de la flamme et de l'airain mêlé d'or (*Ezech.* VIII, 2 et 3). Là était la *gloire* du Dieu d'Israël. » — « La *gloire* du Dieu d'Israël s'éleva de dessus le chérubin où elle était (*Ezech.* IX, 3). La *gloire* du Seigneur s'éleva de dessus les chérubins jusqu'à l'entrée de la maison ; et la nuée couvrit la maison, et le parvis fut rempli par l'éclat de la *gloire* de Dieu (*Ibid.* cap. X, vers. 4). » *Et elevata est gloria Domini desuper cherub ad limen domus ; et repleta est domus nube, et atrium repletum est splendore gloriæ Domini.*

Ainsi David, dans ses psaumes, dit que Dieu se montre dans sa *gloire*, et l'Exode même déclare que la *gloire* de Dieu ressemble à la flamme (cap. XXIV, vers. 17) : *Erat autem species gloriæ Domini quasi ignis ardens.*

Ainsi, dans une foule de textes sacrés, il est question de Jésus qui, à la fin du monde, descendra dans sa gloire et sa majesté, pour juger les vivants et les morts. Or, toutes les fois que sur des sculptures, sur

des vitraux, sur des miniatures des manuscrits, les scènes signalées dans ces textes sont exprimées par des personnages; toutes les fois que l'on représente Dieu ainsi rayonnant ou placé dans les nuages, ces rayonnements et ces nuages prennent précisément la forme circulaire à laquelle nous donnons le nom de GLOIRE.

Que la nature du nimbe et de l'auréole, que l'élément qui les constitue l'un et l'autre soit le feu ou la flamme, il ne peut y avoir aucun doute sur cette proposition. On pourrait citer à ce sujet un grand nombre de textes. Mentionnons seulement la *sphère de feu* qui enveloppe l'âme de Germain, évêque de Capoue, et l'âme de saint Eloi. Voici encore un fait curieux tiré de la Vie de saint Antonin, abbé de Sorentino.

« Sur la paroi du mur où reposent les restes sacrés de saint Antonin, un peintre avait tracé l'image du saint; il se préparait à placer autour de la tête de cette figure une couronne d'or, et creusait la muraille, comme il était nécessaire. Mais voilà que par les fentes qu'il avait pratiquées éclate tout à coup une lumière ineffable et d'un prix infini. Elle vient frapper la figure du peintre qui travaillait, et qui, ne pouvant soutenir ces rayons intolérables qui se réfléchissaient dans ses yeux, était sur le point de tomber à terre. Cependant, soutenu par la dévotion, il put achever promptement son œuvre. » — *In latere muri ubi sanctæ ejus* (S. Antonini, abbatis Surrentini) *reliquiæ continentur, in imagine ipsius designata, cum pictor coronam inauratam capiti circumponere pararet, parietem, prout necesse fuit, cavabat. Et ecce per rimas factas lux inæstimabilis et inenarrabilis subito emicans vultum dolantis feriebat. Quam per intolerabiles radios oculorum acie reverberata non sustinens, ruinam dare in terra minabatur; sed tamen pro devotionis intentione confirmatus, opus festinanter consummavit.* (Acta SS. Ordin. S. Benedicti, tom. V. — Vie de S. Antonin écrite, vers 820, par un anonyme de Sorrento.)

Puisque le nimbe et l'auréole, dit M. Didron, sont l'efflorescence lumineuse de la tête et du corps, la couleur qui les anime, dans les monuments figurés et peints, doit être celle de la lumière elle-même. On peut donc surprendre ce fait sur les mosaïques, les fresques, les vitraux, les miniatures des manuscrits et les tapisseries historiées. Mais la lumière est versicolore; comme l'eau, elle se teint de couleurs diverses, suivant les objets qui l'entourent et qu'elle reflète, et suivant sa propre intensité. Les étoiles, source de la plus vive lumière, scintillent bleues, violettes, rouges et blanches. D'ailleurs la lumière se décompose dans le prisme en sept éléments principaux qui, en se combinant, multiplient les nuances à l'infini. La gloire, jouissant des propriétés de la lumière, devait donc, comme elle, varier de couleur, depuis le bleu foncé jusqu'au blanc le plus vif. Aussi les auréoles et les nimbes sont tantôt bleus, tantôt violets, tantôt rouges, tantôt jaunes et tantôt blancs. Mais de tout temps, le jaune, la couleur de l'or, a été regardé comme la plus précieuse, la plus noble et souvent comme la plus éclatante des couleurs.

La couleur donnée aux nimbes est quelquefois symbolique, comme le prouve le nimbe noir, nimbe en deuil, attribué au traître Judas; mais souvent aussi elle est purement hiérarchique. Puisque le nimbe, par sa forme, était un ingénieux et puissant moyen de hiérarchie, la couleur devait venir en aide à cette forme. En voici un exemple: La bibliothèque publique de Strasbourg possède un magnifique manuscrit que la tradition rapporte avoir été écrit et peint par Herrade, abbesse du monastère de Sainte-Odile, en Alsace. C'est une encyclopédie de toutes les sciences connues et pratiquées au moyen âge, et qui fait pressentir l'admirable *Miroir universel* de Vincent de Beauvais. Vers la fin de ce manuscrit est peinte la cour céleste, tout le paradis. En haut est le Christ, nimbé en or et couronné de même. Puis arrivent neuf ordres de saints, entremêlés d'anges, et ainsi disposés : les vierges, les apôtres, les martyrs, les confesseurs, les prophètes, les patriarches, les continents, les mariés, les pénitents. Les quatre premiers ordres, les plus élevés de tous, portent le nimbe doré. Les prophètes et les patriarches, ces saints de l'ancienne loi, et qui n'ont connu la vérité qu'imparfaitement et à travers des métaphores, ont le nimbe en argent. Les continents sont nimbés en rouge. Les mariés portent le nimbe vert, et les pénitents jaunâtre et légèrement nuancé.

GLYPHE. — Ce mot est grec et signifie littéralement *canal* et *rainure*. C'est, en effet, une espèce de canal creusé en portion de cercle ou en angle. On l'emploie en architecture pour orner un membre, pour tracer une inscription, pour graver une effigie et des ornements sur une pierre tumulaire. *Voy.* TRIGLYPHE, CANNELURE, ENTABLEMENT.

GLYPTIQUE. — I. La glyptique est l'art de graver des images sur des pierres dures à l'aide d'instruments particuliers. Les substances propres à la glyptique sont *animales*, *végétales* ou *minérales*. Parmi les substances animales, on compte les coquilles, le corail et l'ivoire. Parmi les substances végétales, on employait différents bois, tels que le citronnier, le buis et l'ébène. Les substances minérales sont les *bitumes*, les *métaux* et les *pierres*. Les pierres sont les substances que les artistes ont le plus souvent travaillées. Les anciens savaient imiter les pierres précieuses avec des verres colorés.

Les anciens ne nous ont laissé aucun détail sur les procédés de la glyptique. On trouve seulement quelques traits décousus et épars dans leurs ouvrages. Certains auteurs modernes les ont recueillis et interprétés. Nous citerons entre autres Mariette et Notter.

Aujourd'hui, les instruments employés par le graveur sur pierres fines sont la poudre et la pointe de diamant : en effet, la poudre

de diamant et la pointe peuvent attaquer, user et tailler les pierres les plus dures; une espèce de tour, appelé *touret;* la *bouterolle*, petit rond de cuivre ou de fer émoussé, propre à user la pierre et à l'entamer.

Les pierres gravées nous offrent une multitude de sujets, de signes et de symboles; ce sont des monuments très-intéressants pour l'histoire des mœurs et des usages civils, religieux et militaires des différents peuples. On y trouve les images des héros, des princes, des hommes célèbres, et ces portraits sont, en général, mieux conservés que sur les marbres et sur les médailles.

On appelle *cabochons* les pierres convexes; *scarabées*, les ovales qui ont servi de base aux figures de cet insecte; *Grylli*, les têtes très-laides, du nom d'un Athénien connu par sa laideur; *conjugées*, les têtes représentées sur le même profil; *affrontées*, celles qui se regardent; *opposées*, celles qui ne se regardent pas.

Les pierres gravées s'appellent *camées;* celles qui sont gravées en creux s'appellent *intailles.*

Nous nous écarterions trop de notre sujet si nous traitions avec quelque étendue de la science attrayante des pierres gravées. Nous renvoyons aux traités spéciaux. Nous ajouterons seulement ici quelques détails empruntés au grand ouvrage de Séroux d'Agincourt.

II.

On a dit avec raison que ce que la miniature est à la peinture, la gravure sur pierre l'est à la sculpture. Ses travaux ajoutent à l'éclat rose et pourpre de l'améthiste, au vert doux et velouté de l'émeraude, un intérêt qui rend ces pierres infiniment plus précieuses. C'était de ces productions charmantes de la nature et de l'art, que les dames romaines, au temps de Martial, ornaient leurs mains avec profusion: mais laissons à part l'abus que le luxe et la mode ont fait et font encore des ouvrages trop brillants de la gravure sur pierres fines, pour ne considérer cet art qu'en lui-même, c'est-à-dire, que comme soumis, dans des proportions presque toujours fort petites, aux mêmes principes qui guident l'esprit et la main des sculpteurs dans la composition des statues et des bas-reliefs.

L'art de graver les pierres a trouvé son origine, comme la sculpture en grand, dans les sentiments les plus chers au cœur humain, les plus universellement répandus parmi les hommes; le respect des dieux, l'attachement à la patrie et au souverain, toutes les affections qui résultent de l'état social. Ajoutons à cela, un emploi particulier dans une foule d'actes de l'autorité publique et de la vie civile, emploi d'où résultait l'authenticité des lois, la foi dans les conventions, le secret et la confiance dans les communications; et nous ne serons plus surpris des innombrables productions d'un art qui servait à des usages si variés et à des besoins si fréquents: sans doute l'abondance des travaux et la multiplicité des artistes durent contribuer à l'avancement rapide de ce genre de gravure; mais peut-être contribuèrent-ils aussi à sa décadence.

Pour fixer l'époque de sa plus grande perfection, rappelons-nous les noms d'Apollonide, de Pyrgothèle, de Solon, de Dioscoride. Voyons ces habiles artistes, tantôt graver à traits profonds sur une cornaline la majesté sombre d'une tête de Jupiter, la fureur impie d'une tête d'Ajax; tantôt, par un travail plus léger, mais non moins précieux, tracer sur une pierre d'une pâte plus fine les contours purs et coulants du corps d'Apollon, les formes mollement arrondies de celui de Vénus. Voyons-les encore, employant pour un camée les deux lits de couleur différente qu'offre une agate, laisser l'un à découvert pour servir de champ, et modeler sur l'autre une tête de face d'Hercule ou d'Auguste, avec un relief qui approche de la ronde-bosse; voyons-les enfin, loin d'être effrayés de la variété des couleurs et des nuances d'une sardoine onyx, en profiter dans leur travail avec une telle adresse, qu'on croirait que la nature, d'intelligence avec l'art, les leur avait préparées pour peindre les chairs et les draperies d'une manière victorieuse du temps.

On ne peut guère douter qu'un grand nombre de pierres gravées antiques, et même les plus belles, n'aient été des imitations des statues et des bas-reliefs exécutés par les plus habiles sculpteurs, comme les peintures étonnantes des vases grecs dits *étrusques* furent probablement inspirées par les ouvrages des peintres les plus célèbres. L'espèce de vénération qu'excitaient ces admirables produits des grands genres de l'art, devait naturellement conduire à les imiter de toutes les manières. Il est probable aussi que le travail mécanique de la gravure sur pierres imita dans son caractère et suivit dans ses progrès celui de la sculpture en grand. Ainsi les deux arts, liés entre eux par de nombreux rapports, éprouvèrent nécessairement les mêmes vicissitudes; et ils ne nous présentent, en quelque sorte, dans des monuments si différents par leurs dimensions, qu'une même histoire.

III.

Dans les premiers temps de l'établissement du christianisme, et surtout depuis qu'il fut devenu la religion dominante dans l'empire romain, on occupa fréquemment les artistes à graver, sur des pierres fines, destinées aux usages civils et religieux, des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les auteurs agiographes en font connaître, et nous en possédons un grand nombre. Si elles ne multiplient que trop les preuves de la détérioration de l'art, elles ont du moins l'utilité de servir à l'histoire des institutions, des arts et des mœurs. Il s'en est trouvé beaucoup dans les Catacombes. Il y en a une (n° 78, Séroux) qui représente Jonas rejeté par le monstre marin. Le style de la gravure n'est pas mauvais, et le lieu dans lequel la pierre a été trouvée fait présumer qu'elle est des premiers temps.

Des considérations analogues, et l'inscrip-

tion grecque portant le nom de l'empereur Nicéphore Botoniate, autorisent à penser que l'image de la Vierge (n° 79, Séroux) gravée sur une pierre de jaspe, est du XIe siècle. On peut rapporter à la même date le buste de saint Basile (n° 80, *ibid.*), gravé sur un camée dont le relief est d'un rouge obscur sur un fond blanc.

Ce sont les mêmes idées pieuses qui dans le XVe siècle dirigèrent encore en grande partie les travaux des artistes auxquels nous devons le renouvellement de la gravure sur pierre.

Une belle pierre est un portrait de Savonarola. Ses traits et sa physionomie sont rendus avec une simplicité qui semble garantir la ressemblance, et la gravure est d'une exécution moelleuse qui prouve l'habileté de l'artiste. C'est une des belles productions d'un Florentin qui dut, en partie, ses talents aux soins que Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, fit donner à son éducation, et qui, véritable restaurateur de son art, mérita par un grand nombre de beaux ouvrages le surnom de *Jean des Cornalines*.

Un talent égal, et qui se fit connaître à peu près à la même époque, valut aussi à un artiste milanais le surnom de *Dominique des Camées*.

Le XVIe siècle, celui de Raphaël et de Michel-Ange, compte au rang des meilleurs graveurs sur pierre Michelino et Maria da Pescia.

GODRON. — Les godrons forment un ornement consistant en une suite de renflements, et offrant ainsi l'aspect d'une réunion de tores juxtaposés. Les godrons sont exactement le contraire des cannelures. *Voy.* FUT et la fig. à la fin du vol.

On appelle aussi *godrons* une autre espèce d'ornement que l'on a comparé à la moitié d'une amande. Ce genre de godrons peut exister en creux, et alors les godrons sont bordés d'un filet et renferment quelquefois un fleuron. Quelquefois aussi les godrons sont séparés par un dard ou langue de serpent, comme les oves.

Dans les monuments de la période romano-byzantine, on voit parfois les chapiteaux ornés de *godrons*.

GODRONNÉ. — Les fûts de colonnes du XIIe siècle, garnis de godrons, sont dits *godronnés;* il en est de même des chapiteaux où l'on rencontre cette espèce d'ornement.

GOLA. — Expression adoptée par les architectes italiens pour désigner la moulure communément désignée sous le nom de CYMAISE (*Voy.* ce mot). Ils disent encore *gula*.

GONFANON.—Cette expression n'est plus guère usitée à présent que dans le langage héraldique. On trouve quelquefois, dans les anciens auteurs, *gonfaron*, *gontferon*, ou *gonfalon*. Le gonfanon est une espèce de bannière d'église à trois ou quatre *fanons*, ou pièces pendantes et aboutissantes, non pas en carré, comme les bannières, mais en pointes ou en lobes, dont les plus usitées sont à trois pendants. Le *gonfanon* était la bannière de l'armée chrétienne prise par Baudouin, comte de Boulogne et d'Auvergne, frère de Geoffroy ou Godefroy de Bouillon, auquel elle avait été envoyée par le pape, comme au vrai défenseur de l'Eglise contre les infidèles.

Le *gonfanon* de l'église de Saint-Pierre, à Rome, est de gueules à deux clefs d'argent passées en sautoir. Le pape et d'autres prélats ont donné jadis des gonfanons à des séculiers, en leur accordant le titre d'*avoués*, de *défenseurs* des églises et des abbayes. Autrefois l'église de Lyon avait un *gonfanon* rouge chargé d'un lion d'argent, qu'elle faisait porter aux processions.

Le *gonfanon* était considéré comme la marque et le privilége des églises patriarcales.

Autrefois on appelait les comtes d'Anjou gonfaloniers de l'église Saint-Martin de Tours : l'origine de ce titre était fort honorable pour eux. Ce titre leur avait été accordé depuis que, par les soins du comte Ingelger, le corps de saint Martin avait été rapporté d'Auxerre à Tours, au Xe siècle. Les anciens comtes du Vexin avaient le titre de gonfaloniers de Saint-Denis en France, parce qu'ils portaient la fameuse bannière connue sous le nom d'oriflamme.

GORGE. — Moulure géométrique et creuse, dont le profil est un demi-cercle.

GORGERIN. — Membre cylindrique du chapiteau dorique, entre l'astragale et les filets. Il est quelquefois orné de fleurons, ou même de cannelures, quand même le fût n'en porterait pas.

GOTHIQUE. — En lisant l'histoire de l'architecture dans les auteurs italiens de la Renaissance, nous voyons que les artistes, tels que Palladio, appellent l'architecture à ogives *gothique*, *gottica* et *tedesca*. Cette dernière expression de *tudesque*, ne veut pas dire qu'ils attribuaient cette architecture aux *Allemands*, pas plus que la première ne signifie qu'ils en faisaient honneur aux *Goths*. Dans la pensée de ces écrivains et de ces artistes, ces deux expressions étaient synonymes et peuvent se traduire par celle de *barbare*. Les monuments en style ogival étaient, à leurs yeux, *gothiques* ou le produit de la barbarie dans les arts. Plus tard le mot gothique fut pris à la lettre, et on supposa, par ignorance ou par inadvertance, que l'architecture du moyen âge venait des Goths. Comment donc des peuples qui dominèrent au Ve siècle auraient-ils pu exercer leur action sur une forme architecturale qui a pris naissance seulement à la fin du XIIe siècle?

« Le mot gothique, dit un auteur moderne, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. » Malgré cette espèce de consécration qu'il a reçue de l'usage, ce mot ne peut que faire naître de fausses idées : il vaut mieux employer celui de *style ogival*, qui est propre et significatif.

Les artistes français, comme ceux d'Italie, ont contribué à jeter et à entretenir la défa-

veur qui a pesé si longtemps sur les édifices chrétiens du moyen âge. Tous les esprits, durant un temps beaucoup trop considérable, ont été imbus des plus aveugles préjugés à ce sujet. Nous devons avouer que même les plus fiers génies, les plus belles intelligences, n'ont pas pu se soustraire aux fausses opinions et à l'influence de ces préjugés. Fénelon, dans son *Dialogue sur l'éloquence*, compare les faux ornements du style à ces ornements capricieux dont les monuments gothiques sont parés, et qui annoncent un mauvais goût. Grâce à Dieu, un heureux changement s'est opéré dans les idées, et les monuments du style ogival ont été mieux appréciés et n'ont pas tardé à être entièrement réhabilités.

Nous conviendrons sans difficulté que le style ogival avait été fort mal défendu contre les attaques des architectes de la Renaissance par les premiers admirateurs. Ceux-ci, en effet, pour le mieux faire apprécier de leurs adversaires, avaient prétendu en faire un *sixième ordre d'architecture*. Mais comme ils n'en connaissaient pas assez les principes, les ressources et les règles, ils se trouvèrent dans l'impossibilité d'en formuler les caractères avec précision. Grand succès pour leurs adversaires, qui s'imaginaient que l'art ogival n'existait pas, parce qu'il n'avait pas son Vitruve et son Vignole !

N'insistons pas trop longuement sur un passé qui est aujourd'hui enseveli dans l'oubli. L'injustice a été réparée. Nos monuments chrétiens sont admirés comme ils méritent de l'être! *Voy.* Ogive, Ogival, Romano-byzantin, Byzantin, Archéologie, Architecture.

GOTHS (Architecture des). — Nos pères, gaulois ou francs, avaient deux manières de bâtir, l'une qu'ils appelaient *ancienne*, l'autre qu'ils appelaient *nouvelle*. L'*ancienne* consistait à placer l'une auprès de l'autre, debout ou presque debout, des pièces de bois liées par le bas, formant avec le sol un triangle et enchâssées par le haut dans une pièce transversale. Les intervalles étaient remplis avec des pierres. La *nouvelle* était totalement en pierres. On les arrangeait en forme de murailles en dedans et en dehors.

L'une des deux manières venait des Gaulois, l'autre avait été apportée de Rome. Pour découvrir l'origine de la première, il faudrait remonter aux druides, dont le culte se pratiquait dans les forêts. Il faudrait même aller jusqu'aux Germains qui, n'ayant point de temples, exécutaient leurs cérémonies dans les bois. (Tacite, *Descript. German.* cap. 16 et 39.)

La même manière de bâtir avait plusieurs dénominations. On appelait la première *notre coutume, la coutume des Gaulois* (*mos noster gallicanus*) ; cette dernière était la plus ordinaire; elle était vulgaire, générale. De là la promptitude avec laquelle une église était élevée, la rapidité à la démolir, la multiplicité des incendies et les ravages qu'ils opéraient. On appelait la seconde manière *novum ædificandi genus* ; la *coutume nouvelle*, *recens ritus*. On disait qu'une église était bâtie avec des *pierres taillées*, avec des *pierres grandes et carrées* (*dedolatis lapidibus, magnis quadrisque saxis*).

Saint Grégoire de Tours, Sulpice-Sévère, saint Fortunat citent un grand nombre de temples bâtis suivant l'ancienne manière. Adrien Levalois joint son témoignage à celui de ces auteurs.

Tandis que l'on construisait un grand nombre d'édifices en bois, comme nous l'apprennent les auteurs que nous venons de nommer, d'autres édifices se bâtissaient en pierre avec toute la solidité et toute la magnificence que Rome mettait dans ses ouvrages.

Namatius, huitième évêque de Clermont, construisit à la manière des Romains l'église de Saint-Julien. Il lui donna 150 pieds de long, 60 pieds de large et 50 pieds de haut sous le plafond, une abside arrondie, 70 colonnes, 8 portes et 42 fenêtres ornées de vitraux, qui produisaient, dit l'auteur, une grande clarté et une crainte de Dieu suffisante: *Terror namque ibidem Dei, et claritas magna conspicitur* (Greg. Turon., *Hist.* lib. II, cap. 16). Namatius en fut lui-même architecte, *suo studio fabricavit* (Ibid.).

Saint Didier, évêque de Cahors, construisit, en 630, une église « non sans doute suivant notre style gaulois, » *non quidem nostro gallicano more.*

Cette manière de bâtir s'étendait de contrée en contrée.

Vers l'an 674, Wilfrid, évêque d'York, voulant s'y conformer dans la construction de la cathédrale et de deux autres églises, appela des artistes de la France et de l'Italie, pour exécuter ces grands ouvrages d'un genre nouveau dans sa patrie : *De Roma quoque et Italia et Francia, et de aliis terris ubicunque invenire poterat cæmentarios et quoslibet alios industrios artifices secum retinuerat, et ad opera sua facienda secum in Angliam adduxerat.* (Apud Script. *Hist. angl.*, script. x, tom. I, col. 295.)

En 675, Biscops, abbé de Weremouth, vint pareillement d'Angleterre en France, chercher des constructeurs propres à lui bâtir une église en pierres, à la manière des Romains, manière, dit son biographe, qu'il aimait beaucoup. Il en trouva en effet : *Gallias petens cæmentarios qui lapideam sibi ecclesiam, juxta Romanorum, quem semper amabat morem, facerent, postulavit, accepit, attulit* (Ven. Beda, *Vita abbat. Weremutensium*, ed. 1664, pag. 27). C'est pour la même église que Biscops fit ensuite demander en France des vitriers, sorte d'ouvriers encore inconnus à cette époque en Angleterre, et qui enseignèrent leur art aux Anglais : *Factumque est ut venerunt* (vitri factores), *nec solum postulatum opus compleverunt, sed et Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt* (Ibid., pag. 28).

Ce qu'il faut surtout remarquer dans l'intervalle écoulé depuis l'entrée des Goths en France jusqu'à leur sortie, c'est que ces peuples, regardés comme des ignorants et des barbares, et uniquement propres à piller

et à détruire, étaient au contraire des *bâtisseurs* d'édifices d'une grande richesse.

Fastueux dans leur vie publique, amis des arts autant que pouvaient l'être des peuples dont l'éducation commençait, réputés les plus éclairés des barbares et *presque semblables aux Grecs*, suivant l'expression de Jornandès, leur historien, notamment ariens zélés, à peine furent-ils établis dans le Languedoc et la Provence, qu'on les vit élever des églises et lutter sur ce point avec les catholiques. Les Goths étaient à peu près ce que sont encore les Lombards : maçons, architectes, gagnant leur vie à bâtir, quand il s'agissait de gagner leur vie.

Les écrivains languedociens ne sont pas d'accord entre eux sur la question de savoir qui est l'auteur de *la Daurade*, église de la Vierge, désignée sous ce nom à cause de la mosaïque qui en couvrait l'abside. La Faille nie que ce soit un monument romain (La Faille, *Annales de Toulouse*, part. I, chap. 4, tom. I, pag. 9). Ils croient cependant les uns et les autres qu'elle a été bâtie ou par Théodoric II, prince goth, qui commença à régner en 452, ou par Enric, son frère, qui lui succéda en 466 (J. Chabanel, *Antiquité de la Daurade*, pag. 38, 39. — D. Vaissette, *Hist. du Languedoc*, tom. I, pag. 661. — *Series reg. goth.*, ap. D. Bouquet, tom. II, pag. 701, 704). Ce qui est certain, c'est qu'elle existait en 584, puisqu'à cette époque la princesse Rigonthe, fille de Chilpéric et de Frédégonde, menacée par une émeute, s'y réfugia (Greg. Turon., *Hist. Franc.* lib. VII, cap. 10).

Cette mosaïque, qui subsistait encore en 1793 (Martenne et Durand, *Voyage littéraire*, part. II, pag. 47), représentait les douze apôtres; et la dévotion particulière que les ariens avaient pour ces saints pourrait prouver qu'ils étaient auteurs de cet embellissement.

Enric, un de leurs rois, de qui les Etats s'étendaient depuis la Loire jusqu'aux Pyrénées, depuis l'Océan jusqu'à Arles, qui régna momentanément à Marseille, s'étant emparé de l'Auvergne, bâtit, ou du moins commença, deux églises à Clermont, pendant un séjour de neuf années, l'une dédiée à saint Laurent et saint Germain, l'autre à saint Julien. Toutes deux furent construites à la manière des Romains, ornées de colonnes, et avec une grande magnificence (Greg. Turon. lib. II, cap. 20, *mirifice construxit.* — *Chron. Moissiac.*, ap. D. Bouquet, tom. II, pag. 649).

A la même époque, Lunebodes, seigneur goth, gouverneur de Toulouse, fit élever dans cette capitale l'église de Saint-Saturnin ou Saint-Sernin, et Fortunat dit à ce sujet : « Ce ne sont point des artistes venus d'Italie qui ont exécuté ce grand ouvrage; il est dû à un homme de la race des barbares. » (Fortunat, lib. II, carm. 9.)

Quod nullus veniens romana gente fabrivit,
. . . barbarica prole peregit opus.

Enfin, vers l'an 657, Audoin, nommé aussi *Dado* ou saint Ouen, ancien référendaire de Dagobert, devenu archevêque de Rouen en 640, vint fonder en pierres l'église de Saint-Pierre-le-Vif. Clotaire III, encore enfant, ou plutôt la reine Bathilde, sa mère, concourt à cette grande entreprise. Cette église doit être « noblement construite : » *A Lothario, rege Francorum, nobiliter constructa.* On appelle des Goths; ils la bâtissent *en pierres carrées*, et cet admirable ouvrage est encore dû à des mains barbares : *Miro opere, quadris lapidibus, manu gothica* (*Vita S. Audoeni*, ap. Bolland., 24 aug., pag. 818, 819. — *Gallia christ.*, tom. XI, col. 13, 14, 15).

Ce fait a été cité plusieurs fois; mais les déductions qu'on en peut tirer n'ont pas été développées comme elles méritaient de l'être. Il prouve, en effet, que les Goths avaient adopté cette belle manière de bâtir, qu'on appelait alors *manière romaine* ou *nouvelle*, en grosses pierres carrées et taillées au marteau, *quadris lapidibus... dedolatis lapidibus.* L'armée des Goths était allée établir le centre de son gouvernement à Tolède, en l'an 542; mais tous les Goths, à beaucoup près, n'étaient pas partis. Il en restait encore un si grand nombre en France, et ils étaient tellement attachés à leurs lois, qu'en 759, les Sarrasins tenant la ville de Narbonne, et Pépin en faisant le siége, ceux qui étaient dans la ville firent dire à ce prince que, s'il voulait leur rendre leurs lois gothes, ils se chargeaient de tuer tous les Sarrasins et de lui ouvrir les portes. Ce prince promit tout, et ils tinrent leur parole (*Chronic. Moissiacens.*, ap. D. Bouquet, tom. V, p. 69).

Nous voyons encore, dans l'exemple de Saint-Pierre-le-Vif, que cette manière de bâtir, quoiqu'elle eût fait déjà des progrès dans l'opinion des prélats, n'était point généralement adoptée; souvent on préférait la construction en bois. Une révolution s'opérait, et les Goths y avaient une grande part. Nous y voyons enfin que les Goths louaient leurs œuvres en qualité d'architectes et de maçons, *manu gothica.* Cette manière était réellement trop belle et trop préférable à la construction en bois pour ne pas se répandre de jour en jour davantage.

On peut consulter avec avantage un savant mémoire sur ce sujet par M. Em. David (*Bulletin monum.*, tom. V, pag. 382). L'auteur y développe cette pensée, à savoir, que les Goths ont donné leur nom à la première manière de bâtir les églises en pierres appareillées. Ce serait le *gothique ancien* de certains auteurs. L'élan étant donné, on continua à construire les édifices religieux en pierres de grand appareil, et ainsi naquit, par une conséquence naturelle et presque nécessaire, le *gothique moderne*, qui fut plus tard appelé *style ogival.* Nous n'admettons pas entièrement cette opinion de M. Em. David. Elle est néanmoins établie dans son Mémoire de façon à intéresser par les faits qu'il cite à l'appui.

GOUSSE. — Ornement employé dans le chapiteau ionique; on en trouve aussi quelques exemples dans les monuments de la période romano-byzantine. Il ressemble à des gousses végétales.

GOUTTEREAU (Mur). — Quelques architectes appellent *le mur gouttereau* d'une église celui dans lequel est percée la claire-voie.

GOUTTES. — Petits cônes qui se détachent du soffite du mutule de la corniche dorique, ou qui pendent en petites pyramides au bas des triglyphes de la frise, sur l'architrave.

GOUTTIÈRE. — Canal creusé dans la pierre, et qui sert à conduire les eaux pluviales provenant des toits, et à les jeter loin des fondations au moyen des gargouilles. *Voy.* Gargouilles.

GRADIN. — Les *gradins* sont des degrés placés sur l'autel et vers le fond, pour recevoir les chandeliers. On en voit quelquefois deux et trois. Mais l'introduction des *gradins d'autel* est tout à fait moderne; on n'en rencontre jamais sur les anciens autels, ni dans la représentation des autels qui existe dans les vitraux peints, dans les manuscrits à miniatures et dans les autres monuments de l'iconographie. Ce n'est guère qu'à partir du xve siècle que l'usage des gradins s'introduisit dans nos églises.

GRAPPE DE RAISIN. — *Voy.* Fruits.

GRASSES (Feuilles). — Un grand nombre de chapiteaux de colonnes ont été formés ou ornés de feuilles grasses, durant la période romano-byzantine. *Voy.* Chapiteau, Feuilles.

GRECQUE. — Ce mot signifie la même chose que Frette. *Voy.* ce dernier mot.

GRENADE. — *Voy.* Fruits.

GRIFFES. — La base attique est souvent imitée pour les colonnes de la période romano-byzantine, au xiie siècle. Cette base n'est pas toujours simple : elle est quelquefois décorée de figures, de feuillages et de moulures diverses. Les feuillages se replient souvent sur eux-mêmes aux quatre angles de la plinthe, et forment des espèces de *pattes* ou de *griffes*. *Voy.* Empattement, Appendicule, Base.

GRIFFON. — Le griffon est un animal fabuleux, dont le corps est composé de membres pris à divers animaux. Il a joué de tout temps un grand rôle dans l'ornementation. Dans l'antiquité, comme au moyen âge et dans les temps modernes, on a reproduit en mille manières la figure du griffon.

GRILLE. — Une grille, au point de vue le plus général, est un assemblage de pièces de bois ou de métal, croisées ou entrelacées, de manière à former une enceinte autour d'un objet quelconque que l'on désire protéger contre les approches de la multitude. Il est inutile de dire que ces espèces de barrières sont nées de la nécessité, et, par conséquent, qu'on peut en trouver des exemples et des modèles dans tous les temps et chez tous les peuples. Les souterrains sacrés des Catacombes romaines nous ont fourni, sous ce rapport, un modèle assez curieux, puisque l'on a observé des tombeaux entourés de pièces de marbre formant barrière. *Voy.* Catacombes.

Le transsept des basiliques était séparé des nefs par une barrière ou grille de même genre. Il en était de même des autels les plus anciens. Nous en avons parlé longuement à l'article Autel (*Voy.* ce mot).

Les tombeaux des saints étaient également entourés de grilles. *Voy.* Chancel ou Cancel. Le tombeau de saint Martin, à Tours, était entouré d'une grille précieuse.

Quant aux grilles qui entouraient le chœur, ou qui se trouvaient à l'entrée des chapelles latérales des églises, elles remontent à une grande ancienneté. On en connaît différents modèles remarquables, depuis les grilles romanes de l'ancienne abbaye de Conques (départ. de l'Aveyron), jusqu'aux grilles élégantes de la Renaissance. Au xviie et au xviiie siècle, on a fabriqué des grilles en fer avec enroulements, feuillages et ornements variés, qui ne manquent ni de richesse ni d'élégance. On a publié, dans les *Annales archéologiques*, deux curieux modèles de grilles. *Voy.* tomes X et XI.

La portion de grille romano-byzantine de l'église de Conques, publiée dans le tome XI des *Annales archéologiques*, se compose de deux dormants latéraux, d'une frise supérieure et d'une porte. Les deux parties dormantes latérales sont formées de bandes horizontales, dont chacune est produite par une réunion d'éléments semblables par la forme, mais différents par les dimensions; ils s'amoindrissent à mesure que la longueur des bandes diminue par la saillie des bases des colonnes qui les limitent. L'élément de ces panneaux se compose de quatre volutes affrontées deux à deux, partant d'un nœud saillant d'où sortent également des tiges de fer plus minces, se contournant en sens inverse à leur extrémité. La bande supérieure du panneau de droite, plus étroite que les autres, fait seule exception; elle est composée de trois éléments, produits par deux volutes s'enroulant en sens contraire, de manière à former l'S.

La frise, fixée sur une traverse en bois, se compose de douze éléments disposés horizontalement en deux modèles différents, placés sans égard à la symétrie, et séparés par des tiges verticales, que termine une pointe aiguë. De chacun de ces montants part, en se recourbant en avant, une tige terminée alternativement par une fleur de lis et une tête de dragon. De plus, avec chaque volute terminée par une tête de dragon, s'épanouissent, dans le plan du grillage, deux palmettes en fer forgé; ces palmettes viennent se relier, en se recourbant, avec deux dards qui se détachent de la tige d'où part la fleur de lis. Ce couronnement, malheureusement un peu mutilé, est d'une grande richesse, à cause surtout des palmettes.

La porte est formée de cinq bandes verticales, composées de huit éléments chacune; ces bandes sont fixées sur six montants, dont les extrémités se recourbent en volutes et viennent se marier à celles des éléments qui composent le fond ou le réseau de la porte. De plus, les deux montants extrêmes

sont tordus en spirales. Ce système est fixé dans un cadre en fer qui s'ajuste dans un second encadrement servant de linteau et de chambranles à la porte (Alf. Darcel).

(*Voy.* deux beaux modèles de grilles, aux figures placées à la fin de ce volume.)

GRISAILLES.— Le mot de *grisaille* désigne une espèce de peinture faite avec une seule couleur noirâtre ou grise. Mais on l'emploie plus communément pour désigner certains vitraux d'églises formés de verres blancs sur lesquels le pinceau a tracé des dessins d'arabesques, ou des ornements variés. La couleur noire qui a servi à cette opération devient adhérente à la surface du verre en passant au fourneau de recuisson.

Depuis le XIIIᵉ siècle jusqu'au XVIᵉ, on a placé aux fenêtres des églises une grande quantité de verrières en grisaille : quelquefois les grisailles occupent la superficie entière de la verrière, quelquefois elles en remplissent une partie seulement, et le reste est orné de verres de couleur. L'imagination des artistes a créé des motifs de décoration en grisaille, où le goût le plus épuré n'a rien à reprendre. Ce sont des fleurons, des rosaces d'ornementation, des feuillages, des fleurs, etc., agencés et disposés avec beaucoup d'élégance. On y remarque parfois des branches légères et flexibles, comme celles du chevrefeuille, qui courent sur la surface de la fenêtre de la manière la plus gracieuse; le plus souvent la grisaille est égayée par la couleur. Les bordures qui en forment l'encadrement sont formées de verres de couleur et sont semblables en tout à celles qui entourent les verrières à légendes et à personnages.

Dans le grand ouvrage du P. A. Martin, sur les vitraux de la cathédrale de Bourges, on trouve de charmants modèles de grisailles empruntés à diverses églises, comme Auxerre, Strasbourg, Fribourg en Brisgaw, et quelques églises d'Angleterre.

GROTESQUE. — *Voy.* FIGURES GRIMAÇANTES, FOUS, GARGOUILLES, MODILLONS.

GROTTE AUX FÉES.— C'est un monument druidique que l'on connaît encore sous le nom d'*allée couverte* ou de *coffre de pierres*. Il est composé de deux lignes parallèles de pierres brutes, dressées verticalement et contiguës. Ces pierres supportent d'autres pierres horizontales qui forment un comble, ou bien qui simulent un toit en terrasse. Des quartiers de roche, placés à l'intérieur, servent de cloisons et divisent le monument en plusieurs compartiments. *Voy.* ALLÉE COUVERTE.

GROTTES. — Les premiers habitants de l'Egypte ont habité dans des grottes. *Voy.* EGYPTIEN.

GROTTES VATICANES. *Voy.* CATACOMBES. — On a quelquefois nommé grottes les principaux souterrains sacrés de Rome. *Voy.* EGYPTE.

GUEULE, synonyme de cymaise. — On dit *gueule droite* et *gueule renversée*. Voy. CYMAISE et GOLA.

GUILLOCHIS. — Les *guillochis doubles* sont la même chose que les grecques ou les FRETTES (*Voy.* ce dernier mot). C'est une espèce d'entrelacement de lignes se coupant à angle droit. Les *guillochis* peuvent être *simples*, mais alors ils n'offrent plus qu'une sorte de zigzag.

GUIRLANDES. — Il y avait autrefois des guirlandes de quatre espèces usitées dans les églises. 1° Les guirlandes de fleurs suspendues au-dessus des autels et dans les églises, aux jours de solennité ; 2° les guirlandes de roses ou d'autres fleurs placées entre les mains ou autour de la tête des membres du clergé et d'autres personnes dans certaines processions; 3° les guirlandes d'argent et de pierres fines, placées sur des statues; 4° les guirlandes de fleurs artificielles employées aux funérailles des vierges.

Dans les anciens inventaires il est souvent question de guirlandes de feuilles d'argent ou de vermeil, entremêlées de pierres précieuses et de perles. On peut consulter à ce sujet le *Monasticon* de Dugdale. Cet ouvrage est une mine inépuisable en renseignements de ce genre.

La coutume de se servir de guirlandes d'ornement aux funérailles des vierges est très-ancienne en Angleterre et fort remarquable. On lit à ce sujet, dans le *Répertoire d'antiquités* (tom. IV, pag. 664) le passage suivant : « Outre ces couronnes, les anciens avaient encore les guirlandes funéraires, dont l'usage s'est conservé, en Angleterre, jusqu'à ces derniers temps, et persévère même encore dans quelques endroits. Ces guirlandes, aux funérailles des jeunes filles décédées, étaient portées devant le cercueil par deux jeunes filles, et déposées ensuite en quelque lieu apparent de l'église. Ces guirlandes étaient faites de la manière suivante : le bord inférieur, ou le cercle, était un large cerceau de bois, auquel de chaque côté, étaient fixés des fragments de deux autres cerceaux, se croisant l'un l'autre au sommet, à angles droits. Ces cerceaux étaient entièrement couverts de fleurs artificielles en papier, en corne raclée ou en feuilles d'argent, et plus ou moins belles suivant le rang de la personne dont on faisait la sépulture. On y voyait aussi des morceaux de papier blanc assez grands, où l'on inscrivait le nom, l'âge, etc., de la personne défunte. Quelquefois encore on y entremêlait des rubans de diverses couleurs. »

GUIVRÉ.—On appelle *tore guivré*, d'après les Instructions du Comité historique des arts et monuments, plusieurs tores ou boudins juxtaposés et décrivant des zigzags.

H

HACHE. — I. On trouve fréquemment dans les auteurs profanes la formule suivante : *Sub ascia dedicavit.* Elle s'applique à un grand nombre de monuments, et nous pouvons ajouter de plus qu'elle se rapporte à une grande quantité de faits. Un sens mystérieux et sacré y était certainement attaché ; mais les antiquaires jusqu'à présent ont-ils réussi complétement à le découvrir ?

Parmi les sarcophages qui sont encore dans les catacombes chrétiennes de Rome ou qui en proviennent, on en trouve quelques-uns qui portent gravé en creux ou en relief une espèce d'instrument qui ressemble quelquefois à une pioche, dont la forme est plus ou moins accusée. (*Voy.* l'ouvrage d'Aringhi, *Roma subterranea*, planches des pag. 259, 326, 335.) Cette forme varie sur les divers monuments où elle se trouve représentée. C'est ce qu'on nomme l'*ascia*, sorte de signe, qualifié même de formule funéraire, qui occupe depuis longtemps les antiquaires et les archéologues.

Que penser de cette formule lorsqu'elle se trouve sur des tombes chrétiennes ?

Le savant qui a essayé de répondre directement à cette question, et cela tout récemment, est un membre de l'académie des sciences et belles-lettres de Dijon, M. Rossignol. La présence de l'*ascia* sur les sépultures chrétiennes est fort rare ; mais on connaît des faits incontestables. Une tombe trouvée à Lyon en 1740, dans les ruines de l'ancienne église de Saint-Just, portait l'image de la croix avec deux colombes et la double représentation de l'*ascia*. Quelques sarcophages des catacombes offrent aussi le signe de cette formule funéraire. Le célèbre abbé Lebœuf, d'Auxerre, a publié un monument funèbre portant l'*ascia*. Ce monument est celui de saint Andoche, à Saulieu ; mais il a été détruit malheureusement pendant la révolution de 1789.

Si les chrétiens se sont servis de l'*ascia*, c'était sans doute, dit M. Rossignol, une manière de protester contre l'usage de brûler les corps, usité à une certaine époque de décadence. Ils semblaient en appeler aux Romains de la vieille république contre les Romains dégénérés de l'empire, en s'attachant à la formule. Les chrétiens mettaient leurs dépouilles sous la protection des lois, mais pour prouver qu'ils repoussaient le but tout païen que se proposaient les Romains imbus d'idolâtrie, ils joignaient à l'*ascia* profane une figure de la croix. C'était pour eux une espèce de prescription qu'ils invoquaient contre la violation de leurs tombes. Quelquefois l'*ascia* est accompagné de deux colombes, autre symbole éminemment chrétien, comme chacun le sait. Jamais, comme le fait remarquer M. Rossignol, les chrétiens, en se servant de l'*ascia* comme signe de protection de leurs tombeaux, n'y ont joint la formule consécratoire *Diis manibus*, qui faisait un dieu du mort et un temple de son tombeau. Pour les chrétiens l'*ascia* est un simple signe de l'inhumation qui proteste contre l'usage païen de brûler le corps. L'*ascia* est plutôt une pelle à manche qu'une pioche, et il a passé avec une forme tout à fait moderne dans la cérémonie des funérailles chrétiennes, telles qu'elles se font journellement. *Voy.* le *Dictionnaire iconographique* de M. Guénebault, dans les Appendices, ouvrage qui fait partie de l'*Encyclopédie* de M. l'abbé Migne.

II.

HACHES CELTIQUES. — Ces haches forment un des objets les plus curieux des antiquités des peuples qui ont habité avant nous le pays que nous occupons actuellement. Elles avaient des formes variées et des usages de plus d'un genre. Nous avons écrit sur ces haches une notice, insérée au tome II des *Annales de la société archéologique de Touraine.* Nous reproduisons ici cette notice, où l'on trouvera énumérés des faits nombreux et qui nous ont paru dignes d'intérêt.

Haches celtiques. Il existe peu de questions scientifiques plus débattues et plus obscures que celle des instruments en silex et en bronze, désignés généralement sous le nom de haches celtiques. Malheureusement, dans les dissertations archéologiques publiées déjà en assez grand nombre sur cette intéressante matière, les auteurs n'ont pas toujours tenu un compte suffisamment rigoureux des faits ; ils se sont lancés avec trop de complaisance et de facilité dans le champ vague et nuageux des conjectures. Cette fausse voie devait conduire nécessairement à une déplorable confusion d'idées ; il en est résulté plusieurs opinions contradictoires, où la critique est fort embarrassée. On ne saurait trop répéter ce principe, à cause de son extrême importance, que, dans les sciences d'observation, il faut avoir à son service une immense série de faits, avant de chercher à systématiser les conséquences qui ressortent de leur examen et de leur comparaison. Les aperçus précipités, les théories uniquement basées sur des idées préconçues ou sur des observations incomplètes, ne sont propres qu'à entraver la marche de la science. Ces réflexions nous viennent naturellement à l'esprit, au moment où nous quittons la lecture des nombreux travaux entrepris sur les antiquités gauloises. Elles peuvent recevoir leur application dans l'étude de la plupart des branches de l'archéologie ; elles naissent du sujet spécial sur lequel nous nous proposons d'attirer votre attention. Ces considérations, que nous présentons aujourd'hui, étaient esquissées depuis longtemps ; nous avons cherché à les compléter par des observations nouvelles.

Avant d'entrer dans l'exposé même des

études que nous avons ébauchées sur cette partie des antiquités celtiques, nous devons avertir que nous avons été sobres d'explications théoriques. Nous les avons évitées à dessein jusqu'à ce que la comparaison d'un certain nombre d'objets analogues nous ait donné le droit d'aborder ces questions toujours délicates. Nous allons donc d'abord faire passer sous les yeux les monuments eux-mêmes, comme les différentes pièces d'un procès, qui sont produites et discutées avant de prononcer un jugement sérieux et motivé. En plaçant à côté les unes des autres une grande quantité de pièces semblables, nous en verrons sortir des rapprochements naturels et peut-être inattendus : l'analogie et la déduction nous conduiront seules dans nos recherches, et nous osons espérer que cette méthode rationnelle produira d'heureux résultats.

Les haches en pierre ont été nommées *celtæ* par les antiquaires. La connaissance des endroits où on les trouve en plus grande abondance éclaircira la question d'origine, et aidera à déterminer à quelle race de peuples ces instruments servaient plus spécialement. La plupart des hachettes de silex ont été découvertes dans des fouilles au pied des monuments druidiques, tels que les tumulus, les dolmens et les menhirs. Souvent elles étaient enfouies à la base même du monument, sans qu'aucun indice pût montrer des précautions ou des intentions directes. Souvent aussi elles ont été rencontrées au milieu des débris, restes souillés des sacrifices sanglants. Elles se trouvaient mêlées avec des ossements à demi brûlés d'hommes ou d'animaux, avec des matières végétales carbonisées et des fragments de diverse nature. Parfois ces haches ont été ramassées sur le sol même, autour des grands autels celtiques. Lorsqu'on a ouvert des tombelles et que les fouilles ont été heureuses, on a fréquemment observé des *celtæ* près des squelettes rangés dans leurs chambres sépulcrales ; elles étaient quelquefois sous la tête même des guerriers, comme une arme qu'un soldat pose sur sa tête afin de s'endormir avec plus de sécurité ; quelquefois encore elles étaient placées à leurs pieds ou à leurs côtés comme des offrandes dernières. Enfin dans certaines localités on en a trouvé une quantité considérable, dont les unes étaient entièrement achevées et les autres à peine dégrossies. On a considéré ces lieux comme ayant été autrefois des centres de fabrication. Les haches parfaites, comme les haches à peine ébauchées, ont fourni dans cette occasion matière à des observations curieuses. On a surpris, pour ainsi dire, les procédés mécaniques de formation.

M. Jouannet, dans un travail remarquable sur le sujet qui nous occupe, donne des détails piquants. Un Gaulois voulait-il se fabriquer une hache, il choisissait d'abord quelque silex le plus approchant de la forme désirée, puis s'armant d'un marteau, il frappait son silex, tantôt sur un côté, tantôt sur l'autre, enlevant par écailles, d'abord assez grandes, toute la pierre inutile. A mesure que l'ouvrage avançait, les difficultés augmentaient pour amener la pierre au point de pouvoir être soumise au poli : on se fait à peine une idée du nombre et de la petitesse des écailles qu'il fallait détacher sans offenser les bords latéraux ni le tranchant. Quelquefois, au moment de terminer, la main s'égarait, un coup malheureux causait un dommage irréparable, et la pierre était jetée au rebut. J'en ai trouvé plusieurs dans cet état, j'en ai vu d'autres dont le tranchant, usé ou brisé après le poli, avait été refait.

Dans quelles contrées a-t-on observé ces haches curieuses de silex ? Un fait bien remarquable et qui mérite toute attention, c'est que la plupart de ces instruments singuliers ont été trouvés dans l'Europe centrale et septentrionale. A partir du Danemark jusqu'à la Garonne, on en trouve fréquemment, et il n'y a guère de collections d'antiques qui n'en présentent une série plus ou moins nombreuse. Nous devons ajouter que c'est principalement dans le pays compris entre la Seine et la Garonne qu'on a trouvé les dépôts les plus considérables et les formes les plus variées. Sur les bords du Rhin, on a mis à découvert, dans des fouilles pratiquées sur les points du sol les plus anciennement occupés, des instruments de cette espèce d'une conservation admirable, avec toutes les modifications possibles de forme et de dimension. En Angleterre, dans les lieux où les dolmens sont plus fréquents, dans le voisinage des kromlechs et des tombelles, les haches se sont montrées aussi grandes et aussi belles que sur le continent. En France, certaines provinces, telles que la Picardie, la Normandie, la Bretagne, l'Anjou, le Périgord, etc., en ont offert aux recherches de l'antiquaire des échantillons magnifiques, où toutes les nuances dans la matière, la forme, la taille, la coupe générale s'offrent à l'examen : en Touraine nous en avons vu quelques-unes fort curieuses. Si nous voulions citer les localités où les *celtæ* ont été recueillies jusqu'à présent, nous nous engagerions dans un interminable catalogue de noms propres, dont l'aridité ne serait compensée par aucun autre avantage. Il n'est pas de publication scientifique, dans laquelle l'archéologie ne trouve sa place, où l'on n'ait mentionné une grande quantité de découvertes de cette nature. Ces observations partielles ne sont pas sans importance dans l'histoire locale, mais elles ont été si fréquemment répétées, et c'est une chose tellement connue de toutes les personnes qui s'occupent d'études archéologiques, qu'il nous suffit de les mentionner en passant, sans nous y arrêter davantage. La présence des haches de silex a été constatée dans les provinces méridionales de la France ; mais le nombre de ces objets est si restreint, qu'on est naturellement porté à penser que c'est du dehors qu'ils sont venus, et que c'est uniquement par importation que les habitants les ont possédés. Les peuplades nomades des anciens Gaulois ont dû nécessaire-

ment semer partout sur leur passage les ustensiles qui étaient à leur usage. Soit que ces hachettes servissent aux besoins domestiques, soit que leur destination fût militaire, comme nous l'examinerons plus bas, on conçoit qu'elles aient pu être laissées dans les contrées méridionales de l'Europe, où les populations celtiques firent de fréquentes incursions. C'est ainsi que dans l'Italie septentrionale, dans l'Etrurie et dans les campagnes romaines, on a de temps en temps fait la rencontre des haches attribuées aux nations galliques. Ces objets singuliers, peu communs dans la péninsule italique, seraient donc comme des médailles antiques, témoins irrécusables des migrations et des luttes sanglantes des peuples gaulois dans les champs de l'Italie.

Quelques antiquaires Italiens, adonnés surtout aux études d'archéologie étrusque, ont prétendu que ces objets pouvaient aussi bien appartenir aux populations primitives de l'Etrurie qu'aux habitants des Gaules. Les arts ont de si frappantes analogies dans les œuvres qui sont sorties de leurs essais en tout genre, qu'il ne serait pas surprenant, suivant eux, que les Etrusques et les Gaulois eussent pratiqué en même temps des travaux semblables. Ils apportent encore, pour soutenir leur opinion, des considérations d'une valeur tout à fait secondaire. Il est évident, pour quiconque voudra se donner la peine d'apprécier l'autorité de leurs raisonnements, que leur système s'appuie sur des principes contredits par toute la puissance de la critique monumentale. Nous n'invoquerons pas ici les arguments de l'analogie et de la déduction qui militent très-fort en notre faveur. En montrant plus tard comment certains peuples de l'Asie centrale, et même de l'Amérique, ont possédé des haches semblables aux *celtæ*, nous ferons voir comment on peut se livrer à des considérations philosophiques, et comment certains auteurs ont cherché par cette voie à résoudre de hauts problèmes ethnographiques.

Avant de passer à d'autres observations, disons encore que quelques haches de silex et de bronze ont été vues dans les campagnes de la Grèce. Nous voulons ici simplement constater un fait, sans en vouloir faire pressentir les conséquences. Ces objets sont très-rares dans cette contrée, et ont été retrouvés à d'assez grandes profondeurs. Ne seraient-ce pas des reliques de ces vieux Gaulois qui, sous la conduite de leur brenn, traversèrent le pays tout entier, et s'avancèrent jusqu'au temple de Delphes ? De toutes ces observations nous pouvons légitimement conclure que les haches de silex ont été façonnées et employées par des races d'origine commune. Puisqu'on les retrouve principalement dans les régions habitées par les tribus celto-germaines, nous trouvons dans ce fait la solution la plus plausible de la question d'origine. Les déductions sont ici parfaitement logiques, et nous sommes appuyés, dans notre manière de raisonner, par les données philologiques autant que par les sources historiques les plus reculées.

Les monuments, même les plus minimes, font entendre un langage significatif, qu'il est aisé de contredire avec l'esprit de système, mais qu'il n'est pas aussi facile de faire taire. Il suffit souvent de remettre les choses dans leur état naturel pour leur conserver toute leur force historique et scientifique.

Quelles sont les formes principales affectées aux *celtæ ?* Après avoir comparé ensemble un grand nombre d'instruments de ce genre, nous croyons pouvoir rapporter ces formes à cinq types généraux. Le premier type reproduit la forme la plus généralement usitée et en même temps la plus élégante. Le bord tranchant est taillé régulièrement. La ligne arrondie qui le circonscrit s'incline doucement vers les flancs, également arrondis, pour se terminer en une pointe plus ou moins aiguë. Le plus souvent les côtes en sont taillées à une vive arête. En comparant cette hachette à une belle feuille lancéolée, on en donnera une idée très-juste. Si l'on veut employer dans cette description des termes d'une plus rigoureuse exactitude, on dira que les haches de silex de ce type ressemblent à des coins de forme pyramidale, terminés d'un côté par une pointe mousse, et de l'autre par un tranchant acéré, dont le fil décrirait une portion d'ellipse. L'abaissement de la ligne moyenne vers le tranchant commence ordinairement vers le tiers de la longueur totale, ce qui contribue particulièrement à donner à l'instrument des proportions agréables. On a trouvé dans ce type des objets de dimension assez considérable, depuis vingt-cinq centimètres jusqu'aux dimensions les plus réduites, de cinq à six centimètres. Ce type est le plus commun, et dans les collections on le rencontre le plus fréquemment.

Le second type diffère du précédent par la terminaison de ses deux extrémités. La partie supérieure offre un tranchant bien aiguisé, mais peu étendu. La ligne circulaire qui le borne est très-fortement abaissée. La partie inférieure, au lieu de se terminer en pointe, présente une simple diminution de celle qui lui correspond. Ce serait presque un second tranchant, si la ligne était un peu plus aiguë. Les flancs sont arrondis ou taillés à arête. Cette forme est beaucoup moins gracieuse que la première et beaucoup moins usitée. Elle montre un allongement qui n'est pas en rapport avec les autres dimensions.

Le troisième type ne semble au premier abord qu'une dégénérescence des deux premiers. Dans une série bien établie, il serait possible de passer par tous les intermédiaires entre les deux formes extrêmes. Cependant comme la modification est trop profonde pour qu'on puisse les rapporter à un type identique sans violer les analogies naturelles, nous avons cru devoir admettre ce nouveau type, qui peut être caractérisé de la manière suivante : Le sommet supérieur offre un tranchant semi-circulaire, mais d'un diamètre très-court. Les flancs sont travaillés de la même façon que chez les types

déjà indiqués, et la partie inférieure se prolonge en pointe mousse. L'aspect de ce type est bien différent des deux autres, la forme en est maigre et peu harmonieuse. Les hachettes ainsi façonnées sont rares.

Le quatrième type nous donne en extension ce que le troisième possède en diminution sur le type premier. Le tranchant est large, acéré, fortement courbé. La pointe en est plus obtuse encore que dans les autres : du reste, le dos et les flancs sont taillés de la même manière. Cette forme est presque aussi commune que celle du type premier. Quoique moins régulière et moins agréable à l'œil, elle est d'une exécution remarquable et d'un effet aussi savant.

Enfin le type cinquième ne paraît être qu'une exagération de celui qui précède immédiatement. La partie tranchante est beaucoup plus développée et le corps moins considérable. La pointe est arrondie et presque coupante. Cette forme n'est pas trop rare; elle se montre dans des dimensions très-variables. Il est à noter que ces types, quoique bien caractérisés, ne sont pas propres à certaines régions limitées; on les trouve indistinctement dans les endroits où l'on a rencontré ces sortes d'antiquités.

Après avoir fait connaître les cinq principaux modèles des hachettes celtiques de silex, nous pourrions indiquer à présent les transitions curieuses que l'on a remarquées d'une forme à une autre forme. Ces changements, pour ainsi dire imperceptibles, nécessités souvent par des conditions matérielles autant que par des intentions directes, nous contraignent d'avouer qu'il ne faut pas attacher une trop grande importance aux idées systématiques que l'on voudrait faire découler de l'établissement de ces cinq types. Nous n'y attachons qu'une importance d'ordre et de méthode, c'est-à-dire tout à fait extrinsèque.

Les *celtæ* ne sont pas toutes de la même matière. Il y en a qui sont d'une matière plus recherchée, plus brillante et plus solide; d'autres, au contraire, où l'on ne voit pas de grandes précautions dans le choix de la matière et dans la perfection de l'exécution. Généralement elles sont formées d'une roche siliceuse jaune, noire, rougeâtre ou blanchâtre. Ce sont des silex que l'on rencontre fréquemment dans les productions minéralogiques de notre sol. Quelques haches sont faites d'une roche amphibolique verdâtre, de granit, de marbre, de grès, de pierre ollaire, de serpentine, de calcédoine, de jaspe, etc. Ces dernières sont des instruments de luxe : elles sont travaillées plus finement et appartenaient sans doute aux personnages éminents de la nation.

Si nous abordons actuellement la question de destination de ces singuliers instruments, nous sommes arrêtés dès les premiers pas. Il y a une si grande distance de notre civilisation à ces mœurs demi-barbares des tribus galliques, que nous ne pouvons comprendre l'usage de plusieurs objets qui leur ont appartenu. Ces hachettes de silex sont si communes, qu'il est évident qu'elles étaient d'un service important et journalier. Plusieurs antiquaires ont vu dans ces instruments de véritables haches. J'ai vu au musée d'antiquités d'Amiens une hache de silex emmanchée dans une corne de cerf. — C'est un fait à peu près unique, qui jette une certaine lumière sur cette question. Ainsi fixée, cette hache devient facile à mettre en œuvre. Quand on a regardé cette disposition curieuse, on conçoit aisément qu'on puisse adapter ces instruments à des manches de bois et s'en servir commodément. D'autres ont dit que les *celtæ* se portaient à la main et que, dans le combat corps à corps elles servaient à porter de rudes coups à l'ennemi, lorsqu'on savait les lancer d'une main sûre et vigoureuse à la tête ou dans la poitrine de son adversaire. De là l'origine du nom de casse-têtes, qu'on a donné quelquefois à ces instruments.

On est porté à croire que ces hachettes ont servi dans les sacrifices, et que l'arme terrible des batailles s'est ensanglantée dans la main des druides, lorsqu'ils offraient sur les dolmens des victimes humaines. C'est ce qui nous explique la présence de ces objets au milieu des restes des sacrifices enterrés au pied de l'autel druidique. Il est plus raisonnable de penser que ces haches avaient un usage multiple. Elle pouvaient rester armes de guerre, instruments de sacrifice, et cependant servir à tous les besoins de la vie domestique. D'ailleurs ces petites hachettes n'eussent offert qu'un moyen de défense très-insignifiant en temps de guerre, tandis qu'elles ont une destination naturelle dans les détails quotidiens de la vie intérieure; elles pouvaient alors servir à dépecer une proie, à couper des viandes, enfin à aider les mains dans mille nécessités du ménage.

Un texte cité par M. de Caumont, et extrait de Guillaume de Poitiers, fournit encore sur ce sujet des indications qu'il ne faut pas négliger. Il résulterait de ce passage que l'emploi des armes de pierre n'a pas été abandonné aussitôt qu'on le présumerait généralement. Au XIe siècle les populations du Nord se seraient encore servies des instruments de silex. Guillaume de Poitiers rapporte donc qu'à la bataille d'Hastings « les Anglais lançaient sur les Normands des épieux et des traits de diverse sorte, des haches terribles et des pierres appliquées à des morceaux de bois : » *Jactant* (*Angli*) *cuspides ac diversorum generum tela*, *sævissimas quasque secures et lignis imposita saxa.* (Guillelm., Pictav., *Hist. Guillelm. Vict.*) Ce fait véritablement étonnant pourrait peut-être s'expliquer, en songeant que l'armée d'Harold se composait non-seulement d'Anglais, mais encore d'un grand nombre de Danois, peuple chez lequel les arts sont demeurés très-longtemps dans l'enfance, et qui paraît n'avoir abandonné que fort tard l'usage des instruments de pierre.

Avant de terminer ce que nous avions à dire sur les haches de silex, nous allons jeter un coup d'œil sur les monuments analogues

qu'on a observés dans plusieurs contrées, surtout en Asie et en Amérique. Lorsqu'on pousse ses études sur les antiquités celtiques jusqu'à une certaine limite, on est surpris à chaque instant des rapports étonnants qui relient ensemble les populations galliques et les populations les plus anciennes de l'Asie centrale. Des monuments plus considérables attestent une communauté de mœurs et de coutumes, des usages généraux et privés, et montrent des relations évidentes dans la vie publique comme dans l'organisation de la famille. Nous avons émis déjà quelques idées sur ce sujet, dans un travail où nous comparions les monuments celtiques aux monuments des principaux peuples de l'Asie. Si nous avons été frappés de la ressemblance du tumulus chez les tribus nomades de la Scythie et de la Mongolie, et chez les races celtiques, nous le serons plus vivement encore en retrouvant dans ces régions lointaines des instruments d'une importance secondaire. Plusieurs voyageurs célèbres, entre autres Pallas, donnent des détails tellement précis et tellement circonstanciés sur le résultat de leurs observations, qu'il est permis d'asseoir sur leur témoignage des arguments difficiles à contester. En parlant des hachettes de bronze, nous constaterons encore leur présence chez des peuplades d'origine commune : nous les rencontrerons semées à profusion dans des pays où les Celtes ne semblent pas avoir porté leurs courses.

Dans les parties les plus sauvages et les plus pittoresques de l'Amérique méridionale, au Mexique et sur les bords des grands fleuves, on a découvert des monticules semblables à nos tombelles druidiques, à côté de ces restes d'une civilisation plus avancée. Les ruines de Palenque sont encore bien énigmatiques, les tumulus seront-ils environnés des mêmes obscurités? Au pied de ces tertres funéraires, comme au sein de nos tertres druidiques, comme aux mains des sauvages de l'Amérique, la hachette de pierre se rencontre fréquemment. Les formes, malgré l'éloignement des lieux, ne sont pas seulement analogues, elles sont véritablement identiques. Je possède une hachette de serpentine verte admirablement travaillée, polie avec le plus grand soin, qui vient d'une peuplade sauvage de la Caroline du sud. En la plaçant à côté de nos hachettes gauloises les plus finement exécutées, elle offre une similitude complète; elle ressemble aux hachettes du type premier. D'autres hachettes en casse-têtes présentent des modifications profondes et ne se rapportent qu'imparfaitement aux types que nous avons décrits. Mais le principe est toujours subsistant, quoique divers dans ses applications. C'est toujours la même idée exprimée en termes différents.

Nous ne répéterons point ici les idées que nous avons exposées ailleurs au sujet des déductions que ces faits intéressants amènent à l'homme studieux qui cherche à féconder ses travaux par la philosophie. Nous avons marché sur les traces des hommes les plus graves et les plus érudits, en indiquant ces recherches sur des objets antiques comme pouvant converger vers les hautes questions de l'ethnologie. Quelque minimes que puissent paraître les données fournies par des monuments secondaires, il ne faut cependant jamais oublier que les faits ont une importance immense, parce qu'ils apportent toujours des témoignages authentiques et irrécusables. Nous passons maintenant à l'étude d'instruments de bronze, dont l'histoire n'est pas moins problématique que celle des instruments de silex que nous avons examinés. On leur a donné le plus souvent le nom de haches, à cause de leur configuration générale et de leur ressemblance avec les *celtæ;* quelquefois on les a désignés sous le nom de coins, à cause de leur forme allongée et tranchante.

Depuis les premières recherches sur les antiquités celtiques, jusqu'à nos jours, on a publié, dans une foule de journaux scientifiques et même dans un grand nombre d'ouvrages assez volumineux, des travaux fort remarquables sur les haches de bronze. Depuis les articles de Caylus, de Montfaucon, jusqu'au mémoire de M. Jouannet et la monographie historico-archéologique de M. Heinrich-Schreiber, professeur à l'université de Fribourg en Brisgaw, on a imprimé une grande quantité de notes détachées, d'aperçus isolés, d'opinions plus ou moins solidement établies sur les questions ardues qui se rattachent à ce chapitre intéressant. Malgré la défaveur qu'on a cherché à jeter, dans ces derniers temps, sur l'archéologie celtique et sur les systèmes de plusieurs honorables savants, nous avons lu avec le plus grand plaisir un article fort curieux de M. Mangon de la Lande, inséré dans les *Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest*, et surtout un compte rendu de M. Ulrichs, professeur-adjoint à l'Université de Bonn, au sujet du livre de M. Schreiber, où la question est envisagée sous un point de vue plus large que dans les publications précédentes. Dans cet essai sur les haches celtiques de bronze, nous avons eu pour but principal de résumer les connaissances acquises aujourd'hui sur ce point, et, par des considérations plus méthodiques, de compléter des idées éparses dans une multitude de traités peu connus et mal appréciés.

En disant que les haches de bronze se retrouvent dans les mêmes contrées que les haches de silex, nous aurons peu à ajouter pour faire connaître le gisement de ces singuliers débris. On les découvre donc en grand nombre dans les régions du Nord, dans la Grande-Bretagne, dans les provinces occidentales de la France, dans la Germanie Rhénane : on a rencontré quelques échantillons de ces instruments jusque dans les parties occidentales de la Russie. Cette seule considération des localités suffit déjà pour éclairer la question d'origine. Ces haches n'ont pas appartenu, comme on a voulu le soutenir, aux territoires proprement grecs ou romains. Quant à ce qui regarde les

quelques échantillons d'Herculanum, décrits par Caylus (*Recueil d'antiq.*, tom. II, p. 333), et dont M. Schreiber sanctionne et l'origine et l'identité, nous nous rangeons à l'avis de M. Kingt, en les regardant comme très-suspects, attendu que les riches collections de Naples n'offrent nul analogue. Le sol de l'Italie supérieure, où des races gauloises constituèrent longtemps la masse prépondérante de la population, en est, au contraire, abondamment pourvu. On ne saurait admettre que le commerce les prit au Sud pour les importer dans le Nord par les Alpes ou la mer du Nord; car, dans toutes les contrées précédemment désignées, les fouilles ont mis à la lumière des formes et des creusets marquant l'emplacement des fonderies. Nous parlerons plus bas de ces moules de bronze ou d'argile, dont la découverte est très-curieuse. Les antiquaires n'ont pas généralement attaché assez d'importance à ces formes, grossières, au point de vue de l'art, mais instructives au point de vue de la pratique matérielle. Leur présence, d'ailleurs, témoigne en faveur de la nationalité des haches de bronze. Les haches ou coins de bronze trouvées en France étaient enfouies en terre sans précaution. Ordinairement on les a rencontrées en plus grand nombre dans des vases de poterie très-grossière. M. de Gerville, un de nos plus habiles antiquaires, en a fréquemment observé dans le Cotentin, et précisément dans les endroits où des signes d'un autre genre indiquaient des habitations anciennes. Le même savant ajoute encore : « Enfin, c'est principalement dans le voisinage des pierres consacrées au culte des druides qu'on en trouve.» Sans vouloir grossir inutilement l'énumération des lieux où l'on a déterré ces haches de bronze, qu'il me soit permis de citer la Touraine, le Quercy, le Périgord, le Poitou et l'Anjou, comme ayant offert jusqu'à présent une mine abondante de ce genre d'antiquités. La vieille terre de l'Armorique est plus fertile en objets de cette nature, comme en toute espèce de monuments d'origine gauloise, que tous les autres pays de l'Europe.

Mais quelle ancienneté, quelle nationalité, peuvent revendiquer les haches, ainsi que plusieurs ornements découverts en même temps dans les tombes? Nous exposerons d'abord le système de M. Schreiber à ce sujet. Il ne donne pas une solution inattaquable d'un problème excessivement difficile, attendu l'absence de témoignages et d'inscriptions; mais il a l'avantage de s'autoriser d'une consciencieuse exploration et de produire une explication plausible et satisfaisante.

Le point de départ du savant professeur de Fribourg, sa pierre de touche, c'est le métal même dont se compose la presque totalité des haches. Celles de fer, bien moins nombreuses, sont évidemment plus récentes, l'espèce prédominante, c'est la hache de bronze offrant, d'après l'analyse chimique, deux spécialités: 1° mélange de cuivre et d'étain, avec ou sans addition de plomb; 2° mélange de cuivre et de zinc, tantôt avec addition, tantôt sans addition de plomb et d'étain.

Au premier *compositum* appartiennent, sans exception, tous les alliages grecs; au second les alliages romains, lesquels, dans la période primitive, s'opéraient par le mélange du minerai de cuivre et du minerai de zinc. Les haches et les ornements de bronze comprennent cuivre et zinc.

La conséquence c'est qu'elles n'appartenaient pas aux populations soumises à la domination romaine; et de deux choses l'une: ou elles proviennent de l'ère romaine la plus reculée, dont l'influence ne dépassait pas certainement l'Apennin, ou elles se réclament d'une autre nation. Que les Grecs entretinssent d'aussi actifs rapports avec le Nord, c'est une hypothèse inadmissible, par cela seul que nous ne pouvons supposer une exportation de leurs produits fabriqués, telle qu'il n'en restât échantillon dans leur propre pays. Insiste-t-on sur le fait de l'importation étrangère, nous ne voyons plus que les Phéniciens qui tiraient leur étain des Cassitérides.

Mais, sans parler de la haute ancienneté à laquelle ces bronzes se trouveraient ramenés, il devient difficile de s'expliquer comment ces hardis navigateurs, important par quantités aussi considérables dans les ports des mers du Nord et d'Orient, en auraient, en quelque sorte, inondé les contrées de l'intérieur, qu'il ne leur était pas donné d'atteindre.

Les fonderies indigènes accusent une fabrication indigène. Les haches ne sauraient être germaines, car les Germains se servaient d'armes de fer; la framée décrite par Tacite (*German.* VI) affecte une autre forme; l'art d'exploiter les mines était inconnu aux Germains au temps de ce même annaliste (*German.* V). Enfin, les contrées préservées du flot germanique, telles que l'Irlande, sont précisément celles qui abondent le plus en ce genre d'antiquités. Encore moins pourrait-on en faire honneur aux Slaves, dont les tombes contiennent une masse d'objets de fer, et à l'exception de quelques menus ornements : nul bronze.

Force sera donc d'attribuer les bronzes, les haches, les cylindres en spirale, les anneaux, aux plus anciens habitants des contrées du Nord, aux Celtes (Kimris, Gallois ou Galls), versés dans la connaissance des mines (César, *Bell. gall.*, III, 21; VII, 22), dont les établissements d'exploitation étaient les plus importants de la Gaule (Pline, *Hist. nat.* XXXIV, 2), dont les armées, chargées de bronze et d'or, frappaient de stupeur les phalanges romaines.

Ces considérations extraites textuellement du rapport de M. le docteur Urlichs, nous font apercevoir la question des origines sous un point de vue entièrement neuf. Jusqu'à présent personne ne s'était engagé dans cette voie ingénieuse qui a conduit M. Schreiber à des résultats si curieux. Sans doute cette méthode n'est pas à l'abri de toute ob-

jection, cependant elle fait honneur à la sagacité du savant professeur de Fribourg. Elle fournit à la complète solution d'un problème difficile des termes qui, jusqu'à ce moment, étaient demeurés inconnus. M. de Caumont (*Antiq. mon.*, tom. I[er], pag. 232), abordant d'une manière trop abrégée la question d'origine, émet certains faits, que nous n'avons nulle intention de contester, dont il tire des conséquences peut-être trop générales. Il a trouvé plusieurs haches de bronze au milieu de débris de poterie ou autres objets de fabrique romaine. Il en conclut que ces instruments pourraient, en partie, être classés parmi les antiquités gallo-romaines. Cette conclusion n'est pas suffisamment en rapport avec les prémisses. Il y a bien loin de l'usage des haches de bronze, conservé jusque sous la conquête, à l'admission de l'opinion qui tend à les rattacher aux antiquités gallo-romaines. Suivant les conséquences appuyées sur ce que la science a pu formuler de plus précis sur cette matière, il faut admettre que les haches ou coins de bronze sont de provenance celtique. Quelle que soit la limite du temps, plus ou moins rapprochée de nous, où ces instruments sont tombés en désuétude, la question d'origine reste toujours la même.

Je ne dois pas ici passer sous silence un fait très-curieux. Il est mentionné par M. Jassens, directeur du musée de Leyden. Il y a quelques années, on découvrit à Nimègue (à la porte dite Heczer-Thor), où jusque-là on n'avait rencontré que des antiquités romaines, une fort belle hache, portant sur l'une des surfaces planes, en *triplicata*, la lettre H, évidemment l'initiale d'une inscription. M. Jassens avait d'abord émis l'opinion que cette inscription était plus récente que la hache, se fondant, entre autres raisons, sur ce que le caractère paraissait celtique, et sur l'absence de rouille précisément à l'endroit de l'inscription. M. Jassens continue ses observations en ces termes : « Mais, tout considéré, le déficit de l'inscription me semble militer pour une ancienneté reculée, contemporaine de la fonte de l'arme ; de même l'absence de la rouille, résultat probable du frottement, de l'usage ; de même encore le caractère paléographique de la lettre, puisque le *punctum diacriticum* en partage la hauteur. Ce qui me confirme dans ma nouvelle manière de voir et me fait attribuer à cette hache une origine antico-italienne, ce sont les cinq haches d'Herculanum possédées par de Caylus ; ce sont les douze haches que conserve le musée de Leyde, provenant de la collection du prince Corazzi, à Crotone, laquelle ne comprenait que des objets étrusques et romains. » Ce nouveau sentiment de M. Jassens, joint à celui du savant professeur Schreiber, nous fait connaître, d'une manière assez juste, à quel degré en est arrivée sur ce point l'érudition germanique. Il est impossible d'attacher une grande importance à l'opinion de M. Jassens, parce que les éléments sur lesquels elle s'appuie sont trop isolés et trop peu authentiques. Lui-même, d'ailleurs, ne paraît pas regarder son interprétation comme décisive, puisque, à la fin de sa note, il ajoute les paroles suivantes : « J'incline de plus en plus vers le système de M. Schreiber, mais je n'oserais mettre en doute que ces haches ne se rencontrent dans la basse et moyenne Italie. A la vérité, ni moi, ni feu mon ami le docteur Abeken, n'avons réussi à en découvrir dans ce territoire ; mais le docteur Brown affirme en avoir vu à Rome. En tous cas, elles y sont fort rares. Mais ici se présente une explication plausible, elles auront été perdues par ces hordes gauloises sillonnant l'Italie, à diverses reprises, de part en part. » Ces dernières phrases de M. Jassens ramènent la question aux principes savamment soutenus par le docte professeur de Friburg. A l'exception de quelques faits excessivement rares, tels que la hache de Nimègue, il ne saurait y avoir maintenant de difficulté sérieuse sur l'origine des haches de bronze ; ce sont des instruments celtiques. Nous serons heureux si, du rapprochement des opinions des principaux archéologues, nous sommes arrivés à jeter des lumières suffisantes sur ce fait intéressant. La question d'origine, dans les matières de cette nature, est toujours de première importance ; quand on est parvenu à la résoudre, les autres questions viennent aisément se grouper tout autour.

Avant d'aborder l'exposé des principaux sentiments émis sur la destination des haches ou coins en bronze, nous indiquerons les types les plus remarquables sous lesquels se présentent à notre examen ces instruments antiques. Nous en distinguons trois, mieux caractérisés, auxquels des variétés nombreuses viennent se rapporter.

Le premier type nous montre un grand nombre d'instruments dont le corps, plus ou moins allongé, est prismatique et terminé par un tranchant arrondi. La ligne qui limite le coupant est souvent elliptique, quelquefois elle est semi-circulaire. Il y a ici de telles variétés, que l'on passe, par une série d'intermédiaires, de la forme de la hache à celle de la lame et du ciseau. Ces instruments sont creux intérieurement et présentent une tige centrale diversement façonnée.

La tige est d'abord arrondie à l'extrémité supérieure, puis elle devient hexagone à partir du crochet latéral. Ce qui constitue le caractère distinctif du premier type des hachettes de bronze, c'est la présence d'un anneau ou anse, servant sans doute à suspendre l'instrument, ou à le fixer solidement à une hampe.

Le second type offre encore une tige creusée intérieurement, mais la boucle latérale manque constamment. Cette forme, moins répandue que la précédente, présente dans sa fabrication des précautions non moins grandes. Les flancs coupés à angles, et s'en allant en décroissant jusqu'à la ligne du tranchant, sont à vive arête et symétriquement taillés. Si le corps n'était pas creusé à l'intérieur, nous comparerions volontiers

cette variété de haches à un de ces ciseaux de fer dont se servent aujourd'hui les sculpteurs pour dégrossir la pierre ou le marbre. Le troisième type, dont nous esquisserons aisément la forme, mais dont la bizarrerie a longtemps exercé la patience des antiquaires et l'exercera longtemps encore, sans doute, se montre plus fréquemment que les deux premiers. La tige centrale est solide, et les bords en sont relevés d'un bourrelet qui commence au milieu et descend en mourant vers les deux extrémités. Ce bourrelet offre parfois une saillie considérable, et quelques suppositions que l'on établisse, il n'est pas facile d'en déterminer l'usage. On voit des haches de cette dernière espèce se terminer par deux tranchants de même largeur; la plupart cependant ont une extrémité plus étroite que l'autre.

Rappelons maintenant les diverses opinions émises sur la destination de ces sortes d'instruments, et les objections qui ont été opposées aux usages présumés par les antiquaires. L'Encyclopédie a résumé parfaitement les recherches faites à ce sujet, et Mongez, l'auteur de l'article, a proposé une nouvelle solution que nous indiquerons, mais qui n'est pas plus décisive que celles qui l'ont précédée et qui l'ont suivie.

Quelques auteurs ont prétendu que ces instruments devaient être regardés comme des pointes de flèche, ou comme des fers de lance; ils n'en ont cependant nullement la forme, et leur emploi eût été, de cette façon, difficile, pour ne pas dire impossible. D'autres y ont vu des têtes de catapultes; mais, à bien considérer nos bronzes celtiques, on comprendra aisément que de semblables têtes eussent été par trop inoffensives. D'autres ont avancé que c'étaient des instruments de sacrifice chez les Romains, sans faire attention que nous connaissons assez exactement, par les monuments figurés, les instruments de cette nature chez les Romains et chez les Grecs; jamais on n'a remarqué entre les uns et les autres le moindre trait de ressemblance.

On a dit encore que c'étaient des ciseaux ou des coins, servant à tailler et à polir les pierres dont on construisait les murs d'un camp. Qui croira que les soldats en présence de l'ennemi, cherchant un abri passager contre des attaques imprévues, se seront amusés à tailler et à polir des pierres? Quelles opinions n'ont pas été avancées dans cette matière? Les uns ont voulu y reconnaître des haches d'armes, des coins, qui, enfoncés entre les joints des pierres d'un rempart, aidaient à l'escalader; des dents de roue pour bander les balistes. D'autres, et parmi eux M. de Gensane, dans son Traité de la fonte des mines, pensent qu'ils servaient à fixer le travail des mineurs, et qu'on les enfonçait à ce dessein dans le toit ou dans les parois des filons.

Après les opinions militaires et industrielles sont arrivées les explications agronomiques. Si quelques personnes ont reconnu là des outils de menuiserie ou de charronnage, d'autres, en bien plus grand nombre, ont regardé ces instruments comme des dents de herse, comme une sorte de bêche ayant servi à enlever les terres qui s'attachent au soc de la charrue en labourant. Quelles suppositions n'a-t-on pas imaginées? Ce sont des armes de guerre, et uniquement des armes offensives, a-t-on crié bien haut. Ce sont des instruments de cuisine et uniquement affectés aux besoins domestiques, ont répondu les autres avec la même chaleur. Vous avez tort, tous sans exception, ont dit les auteurs de l'Encyclopédie; écoutez: Les soldats portaient un certain nombre de ces coins de bronze pendus à leur ceinture par l'anse ou l'anneau que l'on voit à tous; ils y enfonçaient les piquets de bois destinés à retenir les cordes des tentes; ces coins de métal n'étaient ajoutés aux piquets de bois que pour faciliter leur entrée dans les terrains durs et pierreux.

M. Mangon de la Lande, dans un mémoire publié dans les *Annales de la Société des antiquaires de l'Ouest*, est l'auteur d'une nouvelle théorie. Il suppose ces coins de bronze adaptés à un long manche de bois, et les fait agir, tantôt comme marteau, tantôt comme hache, pour couper et travailler le bois. Il y voit surtout un usage avantageux pour les soldats qui, dans les continuelles vicissitudes de l'emplacement des camps, trouvaient commodément à faire des provisions de bois dans les forêts voisines.

Nous avons exposé toutes ces opinions, quelque singulières, quelque contradictoires qu'elles soient, pour faire sentir combien un pareil sujet est rempli d'incertitudes. On se persuade sans peine, dans cette question comme dans toutes les questions philosophiques soumises à notre examen, que l'inconnu peut recevoir mille interprétations contradictoires, et que l'imagination, à défaut de la science, est fertile en expédients. Nous ne chercherons pas à grossir davantage cet exposé, déjà trop long; encore moins tenterons-nous les hasards d'une explication nouvelle. Nous sommes convaincus que, pour les haches de métal, il faut agir comme pour les haches de silex, c'est-à-dire qu'il faut admettre une destination multiple. Plusieurs opinions des auteurs touchent peut-être à la vérité; elles sont fausses en ce qu'elles sont trop exclusives. Il ne répugne nullement d'admettre que ces instruments remarquables se changeassent en armes terribles dans les mains du soldat, servissent au sacrifice entre les doigts des druides, et fussent employés à ces usages sans cesse renaissants de la vie privée entre des mains moins nobles.

Nous allons clore cette dissertation sur les haches celtiques par une indication rapide qui la complétera. On a trouvé dans plusieurs localités des moules d'argile, dans lesquels ont été fondus ces instruments. Ce fait est digne d'attention, parce qu'il éclaircit grandement la question d'origine. La plupart des moules étaient eux-mêmes de bronze et composés de deux pièces faciles à sépa-

rer, semblables à ces moules assez grossiers dont on se sert vulgairement pour couler des instruments de cuisine. On a trouvé de ces sortes de moules en Angleterre, en Allemagne, sur les bords du Rhin et en France. Dans certaines localités, on a mis à découvert des scories, des fourneaux, des débris de creusets, des portions de bronze et de cuivre, en un mot tous les instruments usités dans les manipulations de cette nature. Nous citerons un seul fait; il suffira pour montrer les résultats, qui sont aujourd'hui nombreux, dans cette partie du domaine de la science des antiquités celtiques. Une fonderie a été trouvée, en 1821, dans le département de la Manche, par un cultivateur d'Anneville-en-Saire. M. de Gerville s'empressa de visiter les lieux; il vit, parmi plusieurs objets de différentes formes, une cuiller de fer contenant un culot de bronze du poids d'un kilogramme. Ce métal avait été mis en fusion, et avait pris la forme de la cuiller; le tout était entouré de cendres et de charbon. Ces restes, intéressants pour l'archéologie qui surprenait, pour ainsi dire, le secret de la fabrication sur le fait, étaient accompagnés d'autres fragments qui confirmaient dans la pensée que ce lieu avait été un centre d'opération.

HACHÉES (Moulures). — Les *dents de scie*, ornement fort commun dans les édifices du XIIe siècle, sont quelquefois désignées sous le nom de *moulures hachées*. Les antiquaires anglais les appellent ainsi : *Hatched-moulding*.

HACHURES. — On appelle *hachures* des lignes parallèles ou croisées, tracées sur un dessin ou sur une peinture, pour marquer les ombres, ou même quelquefois pour rendre un fond uni et transparent. Les peintres sur verre ont ordinairement procédé par hachures au XIIIe et au XIVe siècle; il en est de même des peintres à fresque. Dans les tableaux les plus anciens qui forment la décoration de nos églises, on voit que les artistes marquaient toujours les ombres de cette manière, et indiquaient ainsi les parties les moins claires, de sorte que ces mêmes parties ne perdaient pas leur translucidité et leur légèreté. Cette méthode a été abandonnée au XVe siècle, et depuis on y a eu recours fort rarement. C'est donc un bon caractère, qui peut nous aider à reconnaître certains tableaux d'une époque douteuse et servir à les rapporter à l'âge auquel ils appartiennent en réalité.

Nous devons dire ici quelques mots des hachures qui ont été imaginées au siècle dernier, pour désigner les couleurs héraldiques du blason. Ces hachures sont des lignes parallèles, légèrement creusées, et auxquelles on attribue, par convention, une signification héraldique, bien connue de tous ceux qui s'occupent du blason et de la connaissance des armoiries. La présence des hachures sur les écussons indique une époque moderne. C'est un signe qui ne trompera pas sur l'âge que l'on doit attribuer à certaines armoiries qui se trouvent placées dans des chapelles ou dans des églises. Cette remarque peut être également utile à ceux qui travaillent à la restauration des monuments religieux. Quand ils auront à réparer ou à restituer des écussons armoriés, ils auront soin de n'y point représenter les couleurs par des hachures, lorsqu'ils voudront faire sculpter des écussons dans le style des XIVe, XVe et XVIe siècles. Voici la manière dont les hachures sont disposées pour figurer les couleurs. *Horizontales*, elles signifient *bleu azur ; verticales*, rouge ou *gueules ; croisées* carrément, noir ou *sable ; diagonales* de droite à gauche de l'écusson, vert ou *sinople*; *diagonales* de gauche à droite, violet ou *pourpre*.

HADRIANÉES. — Lorsque l'empereur Hadrien se montra plus favorable à la religion chrétienne, on construisit des édifices à l'usage du culte nouveau, et qui furent connus sous le nom d'*Hadrianées*.

Les antiquaires romains ont appelé *Hadrianæum*, ou tombeau de l'empereur Hadrien, l'un des monuments les plus remarquables dont ce prince ait embelli la ville de Rome. Dans les temps modernes on en a fait une forteresse, connue aujourd'hui sous le nom de Château-Saint-Ange.

HAGIOSIDÈRE. — Chez les Grecs qui sont sous la domination des Turcs, l'usage des cloches étant défendu, on se sert d'un fer avec lequel on fait du bruit pour assembler les fidèles à l'église, et ce fer s'appelle Hagiosidère, de deux mots grecs qui signifient *fer sacré*. Magi donne la description d'un *hagiosidère* qu'il a vu : il dit que c'est une lame de fer large de quatre doigts et longue de seize, attachée par le milieu à une corde qui la tient suspendue ; on frappe sur la lame avec un marteau de fer pour faire du bruit. Lorsqu'on porte le saint sacrement aux malades, celui qui marche devant le prêtre porte un *hagiosidère*, sur lequel il frappe trois fois de temps en temps.

HARMONIE. — L'harmonie en architecture est l'accord parfait qui règne entre les différentes parties d'un édifice. Les monuments des anciens sont généralement fort remarquables sous le rapport des proportions et de l'harmonie. Les édifices sacrés du moyen âge offrent communément beaucoup d'harmonie entre les divers membres qui en constituent le corps. L'ensemble et les détails sont établis dans de justes dimensions, de manière à satisfaire à la fois l'œil et la raison. *Voy.* Accord, Ensemble, Détails. La Sainte-Chapelle, à Paris, est un modèle sous le rapport de l'harmonie et de la grâce des proportions. Ce qui manque à plusieurs des édifices modernes, c'est précisément la justesse dans les proportions et l'accord entre les parties principales. Nous n'exceptons pas, sous ce rapport, certaines constructions où l'on a essayé de faire revivre le style ogival. Ces dernières sont plus irréprochables dans l'exécution des détails que dans la distribution des parties essentielles.

HARPES. — Les *harpes*, *amorces* ou *pierres*

d'attente, sont des pierres taillées en saillie à l'extremité d'un mur pour servir de liaison au mur qui doit suivre. On donne le même nom aux pierres qui, dans une *chaîne*, dépassent alternativement les autres sur la longueur.

HAUBERT. — Le haubert était une armure défensive fort usitée au moyen âge, et composée de chaînons ou de mailles de fer : c'est pourquoi on le désignait aussi sous le nom de *cotte de mailles*. Il était fait de manière à couvrir le corps entièrement, à l'exception du visage. On en voit des modèles fréquemment dans les monuments sculptés ou peints. Les chevaliers y sont figurés vêtus du haubert. Cette armure était à l'épreuve de l'épée ; mais elle ne l'était pas de la lance. Pour se garantir contre cette arme dangereuse, on portait une espèce de cuirasse sous le haubert. Les chevaliers seuls portèrent le haubert jusque vers la fin du XIII[e] siècle. A partir de cette époque, on l'abandonna pour prendre une armure de fer plein. Sa pesanteur la fit également abandonner. Il n'est pas rare de rencontrer, dans nos monuments religieux, des statues et des images vêtues de cette armure de chevalier en fer plein. La statue de saint Michel est ordinairement vêtue de cette manière. Il en est de même des statues en pierre ou en marbre couchées sur des tombeaux.

HAUT-APPAREIL. — C'est la même chose que *grand appareil* (Voy. APPAREIL). Ce mot vient de ce que l'appareil est désigné d'après la hauteur des pierres.

HAUTE-LICE. — Espèce de tapisserie de soie et laine, qui représente de grands et de petits personnages, ou des paysages avec toutes sortes d'animaux. Elle est ainsi nommée de la disposition de la chaîne, qui est tendue perpendiculairement de haut en bas ; ce qui la distingue de la basse-lice, dont la chaîne est mise sur un métier placé horizontalement. *Voy.* TAPISSERIE, TISSU, ÉTOFFE.

HAUTEUR. — (*Moyen de calculer facilement la hauteur d'une église.* Calculer la hauteur des voûtes d'une église, au moyen des oscillations des lampes suspendues à ses voûtes. — La solution de ce problème est basée sur les propriétés du *pendule*. Or, il est constaté par l'observation, qu'en France la durée des oscillations d'un pendule qui a environ un mètre de long, est d'une seconde de temps, et par le calcul on démontre que les durées des oscillations de pendules divers sont entre elles comme les racines carrées des longueurs de ces pendules. Si, par exemple, on a deux pendules A et B, que la durée des oscillations du premier soit d'une seconde et sa longueur d'un mètre ou 100 centimètres, et que l'on veuille calculer la longueur du pendule B, dont les oscillations ont trois secondes de durée chacune, on fera ce raisonnement : — La racine carrée de 100, longueur du pendule A, est 10, la racine carrée de la longueur de B, dont les oscillations sont trois fois plus lentes, est donc de 3 fois 10 ou 30, dont le carré est 900. Ce dernier nombre 900 centimètres ou 9 mètres, exprime la longueur du pendule B.

Supposons maintenant qu'étant muni d'une montre on observe que la lampe suspendue à la voûte d'une église fait 15 oscillations en une minute, ou une oscillation en quatre secondes.

Raisonnant comme ci-dessus, on dira : 10 centimètres étant la racine carrée de la longueur d'un pendule à secondes, 4 fois 10 ou 40 centimètres sera la racine carrée de la longueur du pendule dont les oscillations sont 4 fois plus lentes ; le carré de 40 est 1600 cent. ou 16 mètres (48 pieds); telle sera l'expression de la hauteur de la voûte de l'église, après qu'on y aura ajouté celle de la lampe même au dessus du pavé.

Règle générale. — Multipliez par 10 centim. le nombre des secondes pendant lesquelles la lampe fait une oscillation ; faites le carré du produit, et le résultat exprimera en centimètres la hauteur cherchée de la voûte, en y ajoutant la hauteur de la lampe au-dessus du pavé.

HEAUME. — Le heaume est une ancienne arme défensive que les chevaliers portaient sur la tête, tant à la guerre que dans les tournois : on l'a employé comme ornement ou timbre sur les écus des armoiries. Sous François I[er], on l'appelait *armet*. Le heaume couvrait le visage, et il n'y avait qu'une ouverture à l'endroit des yeux, garnie de grilles et de treillis, qui servait de visière. Dans les tournois, on donnait le heaume pour prix à celui qui avait le mieux fait du côté des tenants, parce que c'est la première des armes défensives ; tandis que l'on donnait une épée à celui qui avait vaincu du côté des assaillants, parce que l'épée est la première des armes offensives. Beaucoup de figures, dans nos églises du moyen âge, ont la tête couverte du heaume.

HÉBRAIQUE (L'ART). — En plusieurs endroits de ce *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, nous avons traité, en passant, de l'art chez les Hébreux. *Voy.* ARCHE, ARCHITECTURE, TEMPLE. Nous devons en traiter ici dans son ensemble. Sans admettre le sentiment de certains écrivains qui ont considéré l'art hébraïque comme ayant eu la plus grande influence sur la naissance et les premiers développements de l'art chrétien, nous ne saurions nous refuser à croire que le premier n'ait exercé une action quelconque sur le second. Il suffirait d'ailleurs, pour s'en convaincre, de se rappeler des faits historiques, comme celui de Justinien, qui s'écriait, après avoir bâti le temple de Sainte-Sophie de Constantinople. « O Salomon ! je t'ai vaincu ; » parole qui montre que l'on se préoccupait toujours de la magnificence déployée par Salomon dans le temple de Jérusalem. Ce n'est pas sans restriction que l'on peut admettre la belle image de Châteaubriand sur *les deux mondes historiques séparés par la croix*, sur *le déclin qui s'arrête au Christ*, et sur *le progrès qui commence avec lui*, quand il s'agit des beaux-arts et des œuvres d'architecture en particulier.

Winckelmann, dans son *Histoire de l'art*, convient que « les notions que l'Ecriture sainte nous donne des images sculptées et fondues sont fort antérieures à tout ce que nous savons des Grecs sur cet objet, et que les figures ordinairement taillées en bois, et les statues jetées en bronze ont toutes leur dénomination dans la langue hébraïque. » Mais, au lieu d'en tirer une déduction en faveur de l'antiquité et du progrès de l'art chez les Hébreux, il passe légèrement sur ces considérations et consacre à peine quelques lignes à l'art des Hébreux. Il termine même par une conclusion qui ne saurait être acceptée : « Tout ce que nous savons de l'art des Hébreux, c'est que, dans les temps les plus florissants de leur monarchie, ils faisaient venir des artistes de Tyr et de Sidon pour exécuter leurs grands ouvrages : d'où l'on pourrait tirer l'induction que les beaux-arts, considérés comme superflus à la vie humaine, « n'étaient pas exercés par ce peuple. »

Dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (tom. II, pag. 347 et suiv.), Châteaubriand constate qu'il ne reste rien de l'architecture primitive des Juifs à Jérusalem, si ce n'est « la *piscine probatique*, desséchée et à demi-comblée, nommée par Josèphe *stagnum Salomonis*, réservoir long de 150 pieds et large de 40, servant à la purification des brebis destinées aux sacrifices, et aux bords de laquelle Jésus-Christ dit au paralytique : *Levez-vous, et emportez votre lit.* » Or, cette construction à ras de terre, pourrait tout au plus donner l'idée de l'appareil employé par les Hébreux. Les autres monuments dont les traces subsistent encore appartiennent, selon le même écrivain, aux ères grecque ou romaine, sous le paganisme ou sous le christianisme.

Quoi qu'en dise Winckelmann dans son *Histoire de l'art* (tom. Ier, pag. 4), les Hébreux cultivaient les arts dès la plus haute antiquité. Mais ce fut surtout sous le règne des fils de David que l'art brilla du plus grand lustre chez eux. Nous trouvons, en effet, au livre des Rois une longue nomenclature des objets en bronze et en or qui furent exécutés pour le temple, par l'ordre de Salomon. La conception seule du temple et des dépendances de ce vaste monument indique déjà des idées fort avancées et une culture remarquable des beaux-arts. Est-il possible de former le plan d'un édifice aussi complexe et aussi étendu, sans avoir préalablement des connaissances approfondies dans le grand et difficile art de bâtir? Ne faut-il pas également d'habiles ouvriers en métaux pour exécuter l'autel et la table d'or pour les pains, les dix chandeliers de fin or, au-dessus desquels il y avait des fleurs de lis, et des lampes d'or, les pincettes d'or, les vases à mettre de l'eau, les fourchettes, les coupes, les mortiers et les encensoirs d'un or très-pur, jusqu'aux gonds d'or des portes de la maison intérieure du Saint des saints, et de la maison du temple?

Les ornements qui entrèrent dans la décoration des palais de Salomon annoncent encore des progrès considérables dans la pratique des arts. Ne peut-on tirer la même conséquence de l'exécution du fameux trône de Salomon en or et en ivoire?

Les Hébreux ont dû continuer à cultiver les arts dans leurs différentes branches, sous les successeurs de Salomon, puisque nous voyons dans leur histoire que les peuples voisins pillèrent souvent les richesses de Jérusalem, et que les objets consacrés au culte furent toujours renouvelés par des artistes indigènes.

Les versets 9 et 11 du chapitre XXVIII de l'Exode nous montrent que les Juifs connaissaient l'art de la gravure en pierres fines. *Vous prendrez*, y est-il dit, *deux pierres d'onyx, où vous graverez les noms des enfants d'Israël; vous y emploierez l'art du sculpteur et du lapidaire; vous enchâsserez les pierres dans l'or*. Au verset 28 du chapitre XXXVIII de l'Ecclésiaste, attribué à Salomon, on lit: *Celui qui grave les cachets diversifie ses figures par un long travail.*

De nombreux commentateurs de la sainte Ecriture ont pensé, avec beaucoup de vraisemblance, que le Seigneur avait interdit aux Juifs l'exercice de la sculpture et de la peinture, seulement dans la configuration des idoles. Cette interprétation s'appuie sur d'assez nombreux passages de la Bible. Nous conviendrons cependant que les livres saints, en général, se montrent peu favorables à l'exercice de la sculpture et de la peinture.

Quant au travail de l'ivoire, qui embrasse à la fois la sculpture et la confection des lits, meubles, etc., en ivoire, et surtout la marqueterie, genre de travail où les orientaux excellaient et excellent encore, on trouverait dans la Bible, comme plus tard chez les Grecs et chez les Romains, d'innombrables témoignages de l'emploi, en Palestine, de ces dents d'éléphant que les flottes de Salomon lui rapportaient de Tharsis. Nous citerons seulement le trône de Salomon, la maison *ornée d'ivoire* qu'Achab fit faire (III *Reg.* XXII, 39), les maisons d'ivoire, *a domibus eburneis*, citées dans les psaumes, les cordons de fin lin passé dans des anneaux d'ivoire (*Esther*, I, 6), les lits d'ivoire dont le prophète Amos, qui vivait 800 ans avant l'ère vulgaire, reprochait l'usage à ceux qui vivaient à Sion, dans l'abondance de toutes choses (*Amos*, VI, 1 et 4), etc., etc.

Le commerce de cette matière est encore constaté par le verset 15 du chapitre XXVIII d'Ezéchiel : *Les enfants de Dedan ont trafiqué avec vous; ils vous ont donné en échange de vos marchandises des dents d'ivoire et de l'ébène.*

Les monuments de la Judée, les ornements de Jérusalem, devinrent la proie des Babyloniens. La population juive fut transplantée, en partie, dans la Chaldée. La ville de David fut détruite : *Sion quasi ager arabatur*, dit Jérémie.

Une nouvelle ère de prospérité s'ouvrit pour le peuple de Dieu, lorsque Cyrus brisa les liens de la captivité. Les Juifs, sous la

conduite de Zorobabel, relevèrent le temple du vrai Dieu et rétablirent les murs de Jérusalem. Le temple bâti par Zorobabel, après la captivité, quoique situé sur un emplacement autre que celui de Salomon, fut élevé sur le même plan et avec des dispositions architecturales et d'ornementation semblables en tous points à celles de l'ancien édifice, qu'il s'agissait avant tout de reproduire, et non d'améliorer. L'impatience de jouir de ce sanctuaire fut telle chez les Juifs rendus à leur indépendance, que les travaux identiques à ceux auxquels Salomon, malgré l'immensité de ses ressources, consacra sept années, furent terminés en quatre ans.

Tous ces faits, que nous avons simplement énumérés, sans entrer dans aucun détail de discussion, prouvent évidemment la fausseté de l'opinion soutenue par Winckelmann, à savoir que *les beaux-arts n'étaient pas exercés par le peuple hébreu.* (*Hist. de l'art.*, tom. Ier, pag. 201.)

HÉLICE. — Ce mot vient du grec et signifie circonvolution ou spirale. Dans l'architecture antique, on appelle *hélices* les petites volutes qui se joignent au milieu de chacun des pans du chapiteau corinthien, sous le tailloir ou abaque. Dans les monuments du XVIe siècle et de la Renaissance, on voit quelquefois des espèces de meneaux ou d'encadrements d'arcatures tracés en hélices sur les piliers ou les colonnes. On en voit un curieux exemple dans les ruines admirables de l'église collégiale des Roches-Tranche-Lion, au diocèse de Tours.

Quelques colonnes de la période romano-byzantine ont des cannelures en hélice. Cette singularité se retrouve assez souvent aux colonnettes dont le fût est très-orné.

HÉMICYCLE.— C'est une construction ou une partie de construction dont le plan décrit un demi-cercle. *Voy.* ABSIDE, CHEVET, ROND-POINT.

On se sert encore de cette expression en parlant des arcs, des voûtes en berceau, des cintres qui les forment, quand les voûtes ont leur plein cintre et font un parfait demi-cercle.

HENNIN. — Le hennin est une espèce de bonnet à deux cornes très-élevées, dont se servaient les femmes au XIIIe et au XIVe siècle, pour se couvrir et s'orner la tête. Il y en a de magnifiques exemples aux vitraux de la cathédrale de Tours, dans la galerie du transsept septentrional. Quelques auteurs pensent que cette coiffure est moins ancienne et qu'elle a été mise à la mode en France par Isabeau de Bavière, femme de Charles VI. Les prédicateurs parlèrent fortement du haut de la chaire contre cette mode ridicule et extravagante. Ils réussirent seulement à faire déserter leurs sermons. Un religieux carme prêchait avec plus de vivacité que les autres: il ne fut pas plus heureux. « Après son départ, dit Paradin, les femmes relevèrent leurs cornes, et firent comme les limaçons, lesquels, quand ils entendent quelque bruit, retirent et resserrent tout bellement leurs cornes; ensuite, le bruit passé, ils les relèvent plus grandes que devant : ainsi firent les dames; car les hennins ne furent jamais plus grands, plus pompeux et plus superbes qu'après le départ du carme. »

HÉRALDIQUE (ART ou SCIENCE). — La science héraldique traite du blason et des anciens tournois des chevaliers. *Voy.* BLASON. *V.* surtout le *Dictionnaire d'Héraldique* publié par M. l'abbé Migne dans son *Encyclopédie.*

HERSE. — Espèce de charpente ou de construction en bois fort compliquée, hérissée de pointes très-nombreuses, destinées à supporter des cierges, des armoiries et des chiffres ou monogrammes. La herse servait à recouvrir le cercueil ou le cénotaphe dans les cérémonies funèbres. Au nombre des cérémonies les plus touchantes qui se pratiquaient autrefois à la sépulture des morts, il n'y en avait pas de plus touchante que celle que l'on désignait sous le nom d'*obit* solennel. Les prières étaient chantées au chœur avec beaucoup de lenteur et de gravité. Le corps du défunt était placé sous une immense herse, ornée de devises héraldiques, d'armoiries, et chargée de lumières ardentes : c'était à la fois un emblème de la résurrection glorieuse et une marque de la haute dignité du personnage dont on faisait les funérailles. Quoique la coutume d'allumer des cierges autour du cercueil des morts soit très-ancienne, il n'est pas probable qu'on ait fait usage de ces herses pompeusement ornées et chargées de mille lumières avant la fin du XIVe siècle. Jusqu'à présent on n'en connaît pas de vestiges qui indiquent une époque plus reculée; mais, en compensation, nous possédons un grand nombre de descriptions et même de dessins, relatifs aux herses usitées au XVe siècle. Dans plusieurs livres d'église renfermant l'office des morts, on trouve la figure de herses plus ou moins considérables et décorées.

Montfaucon, dans son grand ouvrage intitulé *Monuments de la monarchie française*, a donné une longue description de l'enterrement de la reine Anne de Bretagne, morte en 1514. La planche Ire représente le corps de la reine, revêtu de ses habits royaux et couché sur un lit d'apparat, à côté duquel sont des flambeaux allumés; aux cierges sont attachés des écussons armoriés. A la tête, il y a également un écusson, tandis qu'aux pieds du lit, il y a une banquette, avec une croix et un bénitier. La planche IIe représente le corps de la reine mis dans le cercueil. La planche IIIe représente le lit d'apparat, avec le cercueil couvert d'un ample drap mortuaire, sur lequel est tracée une grande croix ; on voit sur cette croix la couronne et le sceptre; autour du lit, il y a toujours les mêmes chandeliers et les mêmes écussons que nous avons déjà mentionnés, mais la frange du couronnement est ornée également d'écussons armoriés. La IVe planche représente la herse ou la *chapelle ardente*, dressée dans l'église de Saint-Sauveur de Blois. La herse, appuyée sur quatre

piliers, était couverte de velours noir et surmontée de quatre doubles croix. Chaque croix était accompagnée de cinq cierges, et le nombre entier des cierges allumés était au moins de deux mille. Le cercueil, placé juste au centre, était recouvert d'un drap funéraire orné d'une croix, et on avait mis dessus un crucifix, une couronne et deux sceptres. Plusieurs chandeliers isolés étaient encore placés autour de la herse, avec divers écussons. La planche v^e^ représente le cercueil porté en procession. On y aperçoit le portrait de la reine, surmonté d'un dais d'apparat. La planche vi^e^ représente la herse élevée dans l'église de Notre-Dame de Paris. Cette herse était encore plus splendide que celle de Blois. La partie supérieure ou plafond était surmontée de pinacles ou de croix disposées en forme pyramidale, et soutenant environ 3000 cierges. Le plan de la herse était en forme de croix, avec quatre pignons et douze clochetons. L'effigie de la reine était figurée sur le cercueil. Dans toutes ces planches on remarque un grand nombre de moines et de religieux de tout ordre, à genoux autour du catafalque et priant. La planche viie représente la herse élevée dans l'église abbatiale de Saint-Denis, où la reine fut inhumée. Elle est entièrement semblable à celle de Notre-Dame. La planche viiie représente une herse élevée dans l'église de Nantes, où le cœur de la reine fut transporté solennellement pour y être déposé auprès du tombeau de son père et de sa mère. Il y a quelques particularités dignes d'être remarquées à cette dernière herse : chaque croix est terminée par une bannière, surmontée d'une couronne royale. Sur le tympan de chacun des grands pignons, on voit une hermine, emblème de la reine Anne de Bretagne, avec cette inscription : A MA VIE; cette devise signifie que l'hermine est si pure, qu'elle aime mieux mourir que de se souiller. On connaît cette autre légende, qui exprime plus clairement encore la même pensée : *Potius mori quam fœdari.* Le cœur de la reine, déposé dans un vase d'argent, était placé au milieu de la herse, recouvert d'un voile blanc, avec cinq chandeliers isolés, portant des écussons armoriés.

La richesse des herses funéraires était tellement en rapport avec la position des personnes et la dignité des personnages, que les antiques coutumes d'Angleterre, sous ce rapport, survécurent aux changements opérés sous les règnes d'Edouard VI et de la reine Elisabeth. Ces usages remarquables, fondés sur les pratiques et les croyances catholiques, sont même en vigueur encore de nos jours pour la sépulture des grands personnages.

Il existe aussi des herses fixées à demeure sur la tombe de certains personnages. Elles sont disposées de manière à recevoir le drap mortuaire et plusieurs cierges tout autour. M. Pugin dit, dans son *Glossaire des ornements ecclésiastiques*, en avoir trouvé deux seulement, qui subsistent présentement. Le plus connu de ces vieux monuments est la herse dans la chapelle de Beauchamp (Warwick), qui est formée de tiges rondes de fer, avec le sommet des tiges émaillé; l'autre est en fer travaillé, sur le tombeau des Marmion, dans l'église de Tanfield, près de Ripon, dans le comté d'York. M. Bloxam en a signalé d'autres dans son Glossaire, notamment dans l'église de Bedell, dans le même comté d'York.

HERSE. — On trouve encore le mot de herse, *hercia*, dans les anciens inventaires du mobilier des églises et dans les vieux livres liturgiques, pour indiquer une espèce de chandelier garni de pointes nombreuses, en usage dans les églises, non-seulement pour les cérémonies funéraires, mais encore en beaucoup d'autres cérémonies religieuses, notamment pour l'office des ténèbres, durant la semaine sainte. On peut consulter, à ce sujet, le Glossaire de Du Cange, au mot HERCIA et HERCHIA. On lit dans les Constitutions de Lanfranc le passage suivant : *Feria quinta tot candelæ accendantur ante altari quot antiphonas et quot responsoria cantare oportet. Finitis tribus orationibus, sedentes psallant singuli silenter quindecim psalmos absque* Gloria Patri, *cum capitulis et collectis consuetis. Ad* Pater noster, *prosternant se super formas, et abbate signum faciente, surgant. Inter psallendum et ante Nocturnum pulsentur signa sicut in duodecim lectionibus. Pulsatis omnibus signis, inchoet hebdomadarius antiphonam* Zelus domus tuæ : *cum incipiunt psalmum, petant veniam super formas, et ad Matutinas et Laudes similiter per singulas antiphonas, et singula responsoria exstinguantur singulæ candelæ. Lectiones sine* Jube, Domine, *vel* Tu autem, *legantur. Primæ tres de Lamentationibus Jeremiæ sine cantu, et alphabetis præscriptis. In secundo Nocturno de expositione psalmi :* Exaudi, Deus, orationem cum deprecor. *In tertio de Epistola Pauli* Convenientibus vobis, *antiphonæ omnes et versiculi absque finis melodia. In matutinis laudibus cum incipiunt psalmum* Laudate Dominum de cœlis, *vadant magistri inter infantes, qui et versi sint ad priores, sicut et ipsi infantes. Juvenes vero qui in custodia sunt, mixtim sint in ordine seniorum. Candelæ exstinguantur in toto monasterio præter unam, quæ in choro ardeat, quæ et ipsa cantore incipiente antiphonam* Traditor autem *exstinguatur. Finita antiphona, curventur super formas sub silentio dicentes,* Kyrie eleison, Pater noster : *preces* Ego, dixi Domine; *psalmum* Miserere mei, Deus, *solum, sine* Gloria Patri; *collectam* Respice, quæsumus, Domine; *signoque facto ab abbate vel priore, surgentes inclinent sicut solent, ante et retro, et stet unusquisque in loco suo usquequo magister infantum laternas accensas in chorum deferat, et ipsis infantibus tribuat; secretarius quoque accendat lumen ante altare unde juvenes laternas suas accendant.* (Voy. CHANDELIER).

HERSE. — Dans les constructions militaires et les châteaux fortifiés, la herse était une sorte de grille, glissant dans des rai-

nures verticales, et que l'on pouvait faire tomber brusquement en interceptant ainsi tout à coup le passage au travers de la porte où elle se trouvait alors placée. Les herses étaient connues des Romains sous le nom de *cataractæ*

HEXASTYLE. — Cette expression s'applique aux monuments d'architecture antique qui ont six colonnes de front. Les temples de l'Honneur et de la Vertu, à Rome, étaient *hexastyles*.

HIÉRATIQUE. — L'art hiératique ou sacré est celui qui porte fortement empreinte l'influence des caractères primitifs que l'on peut considérer comme ses caractères essentiels. Les artistes qui ont contribué à l'exécution des œuvres de cette nature ont été sous l'influence de certaines conditions, qui font qu'elles portent toutes un cachet propre à les distinguer. L'originalité n'est pas le propre des œuvres hiératiques : on y retrouve plutôt la forte direction générale qui apparaît dans toutes, sans exception. Les traditions religieuses y ont trouvé une sorte de consécration, et les types religieux s'y reproduisent avec les mêmes données. Les formes principales y sont pour ainsi dire immuables : c'est le thème auquel l'artiste ne peut faire subir que de légères variations.

Les arts ont tous eu leur époque hiératique, et les ouvrages de cette époque sont plus ou moins remarquables : ils sont toujours fort précieux, au point de vue historique et archéologique

Les compositions hiératiques sont toujours naïves ; on n'y voit aucun apprêt, et la nature y est rendue avec la plus grande simplicité, et quelquefois avec une ignorance des ressources techniques qui n'est pas sans charme. Ces œuvres sont donc plus importantes au point de vue scientifique qu'au point de vue artistique proprement dit.

Les peintures des catacombes chrétiennes offrent un immense intérêt aux antiquaires, comme œuvres hiératiques. C'est une source inépuisable d'observations de tout genre. Il en est de même, quoique d'une époque bien plus rapprochée de nous, des verrières peintes du XIIe siècle et du commencement du XIIIe siècle. Ces verrières sont pleines d'attrait et de poésie. Ce qui en fait le charme, c'est la naïveté et le caractère hiératique. Vouloir aujourd'hui reproduire dans nos vitraux modernes cette naïveté, c'est tenter l'impossible. Respectons et étudions les œuvres hiératiques de l'art chrétien ; inspirons-nous de ce qu'elles ont de beau et d'admirable : nous ne réussirons jamais à les faire revivre dans nos modernes tableaux, parce que la naïveté ne saurait appartenir aux époques artistiques aussi avancées que celle à laquelle nous appartenons.

Les vrais amis de l'archéologie chrétienne apprécient justement le mérite des restes de nos vieux monuments hiératiques. On peut même dire qu'il n'y a que les antiquaires éclairés qui sachent les apprécier convenablement et à leur valeur. Les archéologues, comme il y en a tant aujourd'hui malheureusement, qui sont à peine initiés à la connaissance de nos antiquités ecclésiastiques, et qui en raisonnent avec une hardiesse qui est chez eux toujours de la témérité, ne sont pas assez instruits pour en comprendre le mérite.

HIÉROGLYPHES. — L'écriture hiéroglyphique des anciens Egyptiens a longtemps été indéchiffrable. Malgré les nombreuses tentatives faites à ce sujet à diverses époques, surtout dans le cours du siècle dernier, elle était demeurée muette : c'était une énigme, et l'Œdipe du P. Kircker n'avait pu la deviner. On pressentait néanmoins que sous ces caractères mystérieux étaient cachés des renseignements précieux, et que chaque monument égyptien couvert d'hiéroglyphes était un livre écrit où l'on pouvait retrouver de magnifiques documents historiques. Il était réservé à notre siècle de découvrir le sens caché derrière les signes hiéroglyphiques, et c'est à un savant français, M. Champollion le Jeune, qu'est due cette découverte. Nous devons ajouter que la religion a été vengée des attaques de l'impiété moderne, à l'aide des résultats obtenus par la science des hiéroglyphes dès ses premiers débuts; de prétendus philosophes, tels que Dupuis, dans ses écrits astronomiques, avaient osé avancer que le récit de Moïse, dans les premiers chapitres de la Genèse, recevait un complet démenti de la part des monuments les plus anciens de l'Egypte. N'était-ce pas, en effet, une bonne fortune pour ces esprits forts que de pouvoir mettre en avant, dans leurs théories irréligieuses, des monuments mystérieux qu'ils reportaient à une antiquité fabuleuse, et qui appuyaient, disaient-ils, leurs théories jusqu'à la plus évidente démonstration? Mais la Providence se rit des tentatives de ces pseudo-philosophes; au moment où ils avaient cru triompher, on lisait les inscriptions séculaires gravées sur ces antiques monuments, et bien loin d'y trouver des preuves contre le récit de la Bible, on y rencontra, à chaque ligne, de nouvelles confirmations de sa vérité et de son authenticité.

Les écrivains romains prétendaient que, déjà de leur temps, les prêtres égyptiens ignoraient le mécanisme de la langue des hiéroglyphes, et le sens des signes symboliques qui recouvrent leurs monuments. Clément d'Alexandrie était l'écrivain qui avait le mieux compris les combinaisons du système épigraphique des Egyptiens, et les *Stromates* de cet écrivain ecclésiastique devaient servir de point de départ à toutes les investigations des érudits modernes; aussi certain passage de son livre fut-il souvent commenté sans être jamais bien compris.

Ce qui a empêché les savants des deux derniers siècles de chercher avec succès l'interprétation des hiéroglyphes, c'est qu'ils pensaient que cette écriture ne se composait que de caractères dont chacun représentait une idée tout entière. Or, cette donnée était tout à fait fausse : on ne put, en

conséquence, que faire des hypothèses. On peut voir, dans l'*OEdipus Ægyptianus* du P. Kircker, tout ce que l'imagination humaine peut faire de suppositions ingénieuses pour interpréter des signes énigmatiques. Avec ces singularités, qui nous paraissent présentement extravagantes, mais qui excitèrent jadis l'étonnement et l'admiration, le P. Kircker réussit à fonder une école. Warburton, s'appuyant sur les ouvrages des auteurs anciens, et discutant, analysant leurs textes, approcha beaucoup plus de la vérité ; mais cependant il resta dans les idées générales et ne résolut aucune difficulté. L'abbé Pluche, doué d'une imagination riche et créatrice, ne fit que des rêves ingénieux, comme le P. Kircker.

Il semblait que les savants fussent condamnés à ne pas sortir de la sphère des hypothèses et des conjectures les plus vagues quand une découverte ouvrit tout à coup un champ vaste et fécond à leur érudition. Des ouvriers français étaient occupés à creuser les fondements du fort Saint-Julien, à Rosette, en Egypte. Ils trouvèrent une pierre qui portait, gravées en creux, trois inscriptions, en trois caractères différents. Les Anglais s'emparèrent de cette pierre et la déposèrent à Londres, au *Bristish Museum*. Bientôt on vit qu'elle était de la plus haute importance. Une des inscriptions était en grec, et apprenait que sur ce bloc était gravé un décret en caractères sacrés ou hiéroglyphiques, en caractères enchoriaques ou populaires, et en caractères grecs. Alors on put commencer une série de travaux qui ont amené les résultats extraordinaires et inespérés que l'on connaît. Pearson et Heine complétèrent et traduisirent le texte de l'inscription grecque, dont M. Ch. Lenormand a donné une nouvelle traduction dans ces derniers temps. M. Sylvestre de Sacy découvrit, dans le texte enchoriaque ou démotique, les groupes de caractères qui désignaient trois noms propres, ceux d'Alexandre, d'Alexandrie et de Ptolémée. Un diplomate suédois, M. Akerblad, démontra que la découverte de M. de Sacy était fondée. Il essaya de former un alphabet, mais il échoua dans son entreprise, parce qu'il crut que le texte de l'inscription était simplement alphabétique, et qu'il pensait trouver le même nombre de voyelles que dans la langue copte actuelle, langue que MM. Etienne Quatremère et Jablonski avaient prouvé être identique à celle qui fut parlée dans l'ancienne Egypte. En 1834, M. Thomas Young essaya une traduction conjecturale de la pierre de Rosette, et la publia dans l'*Archeologia Britannica ;* une seconde version, plus complète, parut ensuite dans le *Musæum criticum* de Cambridge. Mais avec toutes ces données il n'était pas possible encore de débrouiller le chaos des inscriptions égyptiennes : il restait une grave difficulté à surmonter; il s'agissait de savoir si chaque signe phonétique était l'image d'un objet physique, dont le nom, dans la langue vulgaire, commençait par le son que ce signe lui-même est appelé à représenter. Cette loi épigraphique, qui a été la cause de toutes les découvertes relatives à l'Egypte, c'est Champollion qui l'a trouvée et qui l'a démontrée : c'est à lui qu'en revient la gloire. Cependant une grande partie de cette gloire appartient aussi au docteur Th. Young. Avant Champollion, il avait annoncé que les caractères phonétiques avaient été employés dans les inscriptions hiéroglyphiques, mais seulement pour exprimer les mots étrangers, tout en soutenant que les systèmes d'écriture des anciens Egyptiens étaient purement idéographiques. Cette dernière partie de la proposition était une erreur fondamentale. L'ouvrage de Champollion, qui a opéré une révolution dans la science, est le *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens.* C'est dans ce livre que se résument tous ses travaux et toutes ses découvertes ; et c'est ce travail qui a servi de base et de point de départ à toutes les recherches, à toutes les investigations subséquentes. La publication de la *Grammaire égyptienne* vint mettre le comble à la réputation de Champollion, qu'une mort prématurée a enlevé trop tôt à la science qu'il avait, pour ainsi dire, fondée.

Aujourd'hui, il est généralement admis dans la science que le système d'écriture égyptienne se compose de la manière qui suit : on distingue l'*écriture hiéroglyphique*, qui représente directement les objets, ou les idées métaphoriques des objets ; l'écriture *hiératique*, qui semble être une abréviation, une simplification des signes hiéroglyphiques ; et enfin l'écriture *démotique*, qui se rapproche de l'hiératique, mais qui est encore plus simple et plus alphabétique.

C'est en partant de ces principes que les travaux sur l'antiquité égyptienne sont continués avec succès. Nous devons mentionner ici, avant de finir, les grands travaux de Rosellini. Il y a dans son ouvrage de curieux aperçus des monuments égyptiens et des inscriptions hiéroglyphiques dans leurs rapports avec la Bible.

HIRONDE (Queue d'). — On dit aussi *Queue d'aronde.* C'est un tenon d'assemblage de deux pièces de charpente ou autres, taillé en s'élargissant. *Voy.* Aronde, Appareil.

HISTORIÉ. — L'épithète d'*historié* convient à tous les membres d'architecture sur lesquels on a tracé, au moyen de la sculpture et de la peinture, des personnages ou des sujets tirés de l'histoire sainte, de l'histoire profane, de la légende, du symbolisme, ou de l'allégorie. C'est ainsi qu'on a appliqué cette expression aux chapiteaux, aux colonnes, aux vitraux, aux stalles, etc. Nous n'avons point à décrire chacun de ces objets au point de vue spécial de leur ornementation historique ou historiée. *Voy.* Chapiteaux, etc.

HORLOGE. — Pierre de Chalus, abbé de Cluny, vers le milieu du xive siècle, introduisit dans son église une grande quantité d'embellissements. Il porta la magnificence jusqu'à faire placer, dans l'église abbatiale,

une horloge mécanique, merveille de ces temps-là, dit M. Lorain, et telle qu'on en vit une plus tard à la cathédrale de Lyon. « On voyait à la fois, dans cette vaste machine, un calendrier perpétuel qui marquait l'année, le mois, la semaine, le jour et les minutes, et un calendrier ecclésiastique qui désignait les fêtes et offices de chaque jour, les positions, oppositions et conjonctions des astres, phases de la lune, mouvements du soleil. On voyait, par la complication du mécanisme, représentés tour à tour dans une niche, aux divers jours de la semaine, le mystère de la résurrection, la Mort, saint Hugues, saint Odilon, la fête du Saint-Sacrement, la Passion, la sainte Vierge. A minuit chaque représentation cédait la place à une autre. Toutes les heures étaient annoncées par un coq qui battait de l'aile et chantait à deux reprises. En même temps un ange ouvrait une porte et saluait la sainte Vierge; le Saint-Esprit descendait sur sa tête en forme de colombe, le Père-Eternel la bénissait, et, au milieu d'un carillon harmonique de petites clochettes et des bizarres mouvements d'animaux fantastiques, qui agitaient à la fois leur langue et leurs yeux, l'heure sonnait, et toutes les figures rentraient dans l'intérieur de l'horloge. » Ce mécanisme aurait sans doute quelque analogie avec celui de l'*horologium ex aurichalco arte mechanica confectum*, dont parlent les *Annales Francorum, anno* 807, comme envoyé par Aaron-al-Raschid à Charlemagne, en ajoutant : *In quo* 12 *horarum cursus ad clepsydram vertebatur, cum totidem æreis pilulis, quæ ad completionem horarum decidebant, et casu suo subjectum sibi cymbalum tinnire faciebant, additis in eodem ejusdem numeri equitibus, qui per* 12 *fenestras completis horis exibant, et impulsu egressionis suæ totidem fenestras, quæ prius erant apertæ, claudebant.*

Peut-être, dans les traditions sur l'horloge de Cluny, y a-t-il quelques détails amplifiés par l'imagination. Des horloges du XIVe siècle, dont parlent les historiens, et notamment Falconnet, dans son mémoire inséré dans le Recueil de l'Académie des Inscriptions, il n'y aurait que celle de Jacques de Dondis, né à Padoue, qui aurait accompli quelques-unes des évolutions de celle-ci, en marquant, outre les heures, le cours annuel du soleil, suivant les douze signes du zodiaque, avec le cours des planètes; mais ce chef-d'œuvre, signalé comme ayant excité l'émulation des ouvriers de toute l'Europe, et engendré les horloges à roue, à contrepoids et à sonneries, qui se produisirent bientôt en France, telles que le Jacquemart de Courtray, que le duc de Bourgogne Philippe le Hardi fit démonter en 1382, emporter et remonter à Dijon, celle de Henri de Vic et de Jean Jouvence, placées en 1370 et en 1380 sur la tour du Palais, à Paris, et au château de Montargis.

Les horloges à sonnerie et à carillon se trouvent ordinairement placées dans les clochers, auxquels elles servent souvent d'ornement. Sous un certain rapport, elles appartiennent à l'architecture. Plusieurs sont des monuments curieux du moyen âge. On voyait sur le pont Saint-Pierre, à Caen, une horloge faite par un certain Beaumont, en 1314, comme l'indiquait l'inscription gravée sur le timbre. L'horloge de Courtray a été très-célèbre dans son temps. Nous venons de dire que Philippe le Hardi l'avait amenée de cette dernière ville à Dijon, où elle est encore. Dans le procès de Robert d'Artois, en 1335, il est question d'un Gérard de Juvigny, *horlogeur*, demeurant au Louvre et gagé par le roi. Il y avait autrefois, dans presque toutes les églises importantes, des horloges semblables à celles dont nous avons indiqué ci-dessus le mécanisme compliqué. Il est inutile de donner, à ce sujet, de longs détails : on en trouve dans toutes les histoires locales. Aujourd'hui on n'estime, dans ces instruments, que la justesse et la précision. Pourquoi ne pas y ajouter cependant quelques-uns de ces mouvements ingénieux dans le genre de ceux qui ont conservé une si grande réputation populaire? Ce genre de beauté pittoresque ne saurait déparer un bel instrument, et l'œil de la multitude aime à suivre les mouvements capricieux de ces figures animées par la mécanique qui viennent en procession se promener autour de l'horloge, pour marquer et sonner les heures.

HOSTIE. — Il n'est personne qui ne sache avec quel respect on s'appliquait autrefois à la préparation de la farine et du pain qui devait servir à l'oblation de la messe. Des religieux et des religieuses choisissaient les grains de froment, en récitant des prières, les broyaient et en séparaient la farine toujours en priant. Sainte Radégonde, à Poitiers, aimait à passer une grande partie de son temps à préparer les pains d'oblation. On conserve encore l'instrument avec lequel elle imprimait dessus le signe de la croix. On s'est servi ordinairement et on se sert encore aujourd'hui d'un fer disposé dans ce but pour imprimer la croix et quelques lettres sur les pains qui doivent être consacrés. Il en existe encore un grand nombre du XVe siècle, et dans nos églises rurales on en rencontre fréquemment. Nous citerons, en particulier, pour le diocèse de Tours, les églises paroissiales de Sainte-Catherine de Fier-Bois, de Courçay, de Crouzilles et de Savigny-en-Verron.

HOTEL-DIEU. — Les anciens ignorèrent absolument l'une des plus admirables institutions du christianisme, c'est-à-dire ces asiles où la maladie et l'indigence trouvaient des secours et des soins affectueux, les *hôtels-Dieu*, ou hôpitaux. C'est qu'ils ignoraient la charité, cette fleur des vertus chrétiennes. Jésus-Christ voulut que les pauvres représentassent sa personne sacrée, et il nous a enseigné que tout ce que l'on faisait en faveur des pauvres, c'était à lui-même qu'on le faisait. En construisant les maisons d'asile où la souffrance et la pauvreté devaient trouver quelque rafraîchissement et quelque soulagement, on leur donna le nom

d'*hôtels-Dieu*. C'étaient donc les maisons de Dieu ou des pauvres, ce qui est la même chose pour les chrétiens. Quelle belle idée et comme elle est féconde en vertus de dévouement et d'abnégation ! L'institution des hôtels-Dieu, bien comprise, sera toujours le chef-d'œuvre de la charité chrétienne. L'institution des hôpitaux modernes n'en est que la contre-façon : c'est le chef-d'œuvre de la philanthropie. La première est compatissante, pleine d'attention, de soins, de consolations; la seconde est une *œuvre administrative*, et c'est tout dire.

Dans le voisinage de la plupart des cathédrales, on construisit un hôtel-Dieu, au moyen âge. Tout le monde connaît l'hôtel-Dieu qui s'élève auprès de l'église de Notre-Dame de Paris. Il y en avait un semblable à Orléans, à Tours, etc., etc.

Le premier établissement chrétien, dans le genre des hôtels-Dieu, remonte vers l'année 380. Saint Jérôme nous apprend que Fabiola, dame romaine distinguée par sa piété, construisit pour la première fois une maison destinée à recevoir des infirmes et des malades.

Il y a peu d'hôtels-Dieu bâtis au moyen âge qui soient arrivés jusqu'à nous dans un état de conservation propre à nous faire connaître le style d'architecture employé à leur construction. Celui d'Orléans était incontestablement un des plus curieux de ce genre : mais il a été presque entièrement démoli dans ces dernières années ; il portait les caractères de l'architecture romano-byzantine de la transition. Aucun édifice de cette nature n'était comparable au magnifique établissement de Saint-Jean d'Angers.

L'hôtel-Dieu d'Angers fut bâti par Henri II, roi d'Angleterre et comte d'Anjou. Il créa cet établissement non-seulement pour les pauvres malades, mais aussi en faveur de ceux qui, en santé, étaient dénués de tout secours ou de moyens d'existence. *Ego aut pietate motus super inopia et necessitate tam sanorum et infirmorum.* (*Archiv. des hosp.*, liasse H. D.) On le construisit sur un terrain appartenant à la bienheureuse Marie-de-la-Charité, autrement du Ronceray, qui n'en céda la propriété que plusieurs années après les premiers fondements jetés, c'est-à-dire en 1188, à la requête d'Etienne, sénéchal d'Anjou, qui s'obligea, entre autres devoirs, à payer à l'abbesse 100 livres, monnaie d'Angers.

Cette fondation commença en 1153 (Ménage, *Sablé*, pag. 144), date qui détruit la croyance que l'hôtel-Dieu fut érigé par Henri II, en vue d'expier le meurtre de l'illustre Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, car celui-ci fut assassiné en 1171, c'est à-dire vingt-un ans plus tard. Il ne serait pas impossible cependant que Henri eût, à cette intention, augmenté les bâtiments de quelques constructions importantes. L'hôtel-Dieu d'Angers ne doit pas toutefois être entièrement attribué à Henri II ; on lit, en effet, dans un titre du XIIe siècle, qu'Etienne, sénéchal d'Anjou, fonda une certaine maison aumônière à l'usage des pauvres et des infirmes, sur le terrain propre de l'église de de la bienheureuse Marie d'Angers (Le Ronceray) : *Quod prædictus Stephanus fundavit quamdam domum elemosynariam ad usum pauperum et infirmorum in proprio fundo beatæ Mariæ Andegavensis.* (Archives de la ville d'Angers.)

Henri et Etienne assignèrent des revenus pour l'entretien des malades. Le comte d'Anjou fit don notamment de l'île de Désert, située près de Rochefort.

En bâtissant le grand édifice d'Angers, Henri paraît avoir pris à tâche d'ennoblir la pauvreté. C'est un palais qu'il a élevé à l'usage des pauvres, des malheureux et des infirmes. Peu de salles en France peuvent être comparées à celle de l'hôpital d'Angers. Tous les voyageurs, tous les artistes, admirent la majesté de ces vingt-quatre voûtes ogivales, qui, gracieuses et légères, tombent sur deux rangs de colonnes, dont les fûts minces, et couronnés de chapiteaux à feuillages, divisent la grande salle en trois nefs égales.

Henri étendit cette magnificence à la chapelle, qui fut dédiée, en 1184, sous l'invocation de saint Jean l'Evangéliste. Les voûtes hardies de cet oratoire reposent sur deux colonnes plus semblables à des pendentifs qu'à des points d'appui.

La cave et les greniers à blé montrent encore sa sollicitude pour l'indigence. Ils sont vastes à étonner l'œil. Le grenier surtout a la majesté d'une salle de concile ; on douterait de sa désignation si l'histoire ne nous donnait certitude à ce sujet. Toutefois, le doute cesse en songeant à Henri, le prince le plus populaire du moyen âge, et possédant une parfaite intelligence de l'architecture. La salle, la chapelle et le grenier de l'hôtel-Dieu d'Angers sont de beaux types des monuments du XIIe siècle.

HOULETTE. — Bâton de berger recourbé par le sommet. Notre-Seigneur est représenté souvent, dans les peintures des Catacombes de Rome, tenant en main la houlette. Toutes les fois qu'il est figuré dans un tableau sous l'emblème du *Bon Pasteur*, il porte toujours en main le *bâton pastoral*, le *pedum pastorale*. Ce bâton pastoral est l'origine de la crosse que portent les évêques.

HYPÈTHRE. — C'était chez les anciens une espèce de temple découvert et exposé à l'air. Selon Vitruve, c'est un édifice ou un portique à découvert, comme étaient anciennement quelques temples qui n'avaient point de toit.

HYPOGÉE. — Les hypogées ou souterrains étaient destinés, chez les anciens, à la sépulture des morts. Les plus célèbres sont ceux d'Egypte. *Voy.* CATACOMBES.

I

ICHNOGRAPHIE. — L'ichnographie d'un édifice n'est autre chose que le plan horizontal de cet édifice ; on dit aussi le plan par terre.

ICONOCLASTE. — Les empereurs iconoclastes de Constantinople, en persécutant leurs sujets orthodoxes, qui rendaient aux images l'honneur que l'Eglise approuve qu'on leur rende, ont contribué, sans le savoir, à la diffusion de l'art byzantin dans les contrées occidentales de l'Europe. Les moines et les artistes poursuivis furent bien accueillis en Italie, en France et en Allemagne : et il n'y a pas de doute à élever sur l'influence que leur présence a exercée sur la pratique des arts, dans ces différents pays, dès le IXe siècle. Plus tard, d'autres artistes suivirent, pour d'autres raisons, les migrations occasionnées par la persécution, et ainsi s'expliquent aisément les réminiscences et les imitations byzantines qui se montrent chez nous. Plus tard encore, les croisades nous procurèrent une espèce d'importation byzantine plus marquée encore.

Les princes iconoclastes, en soutenant leur doctrine hérétique et en brisant les images, ont fait une guerre aussi injuste que déraisonnable à l'art chrétien, dans une de ses plus admirables manifestations. Le génie religieux, inspiré par la foi, a produit de tout temps des œuvres magnifiques. L'Eglise s'est toujours empressée de le seconder, et, de siècle en siècle, nous voyons des faits significatifs, qui montrent évidemment le haut patronage exercé par elle. Depuis les Catacombes jusqu'aux Loges du Vatican, les souverains pontifes ont favorisé constamment le développement des beaux-arts, dans leurs rapports avec le sentiment chrétien. Le beau n'est-il pas la splendeur du vrai? Le beau dans les arts n'est donc qu'une face de la vérité religieuse! N'est-ce pas à cause de son principe erroné que le protestantisme a commencé par proscrire les œuvres d'art? Le faux n'a pas de splendeur ; il ne saurait engendrer que des ténèbres. Et voilà comment toutes les erreurs marchent dans la même voie, et comment les iconoclastes de la prétendue réformation donnent la main aux iconoclastes de Byzance.

Nous ne sommes pas étonnés, en effet, que l'Eglise ait constamment protégé le culte des images et leur introduction dans les monuments religieux. Toutes ces images contribuaient à donner plus d'intérêt aux instructions des pasteurs, car ces instructions n'étaient que le développement des sujets qui ornaient le temple saint ; la foi pénétrait donc dans les cœurs et par les yeux et par les oreilles. Saint Augustin fixe les regards de ses auditeurs sur les peintures qui représentaient saint Etienne lapidé, tandis que Saul gardait les vêtements des bourreaux, et en même temps le saint docteur leur parle de la charité du martyr et des admirables effets de la grâce de Dieu : « Comme ce double tableau, s'écrie-t-il, remplit l'âme de douces émotions; l'un était un tendre agneau, l'autre un loup ravissant : maintenant ce sont deux agneaux. » ***Dulcissima pictura est hæc ubi videtis sanctum Stephanum lapidari. Videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem... Ille tunc agnus erat, ille autem lupus : modo autem ambo agni sunt.*** (Sermo 316, *de Stephan. mart.*)

Nous ne devons plus être étonnés d'entendre le pape saint Grégoire blâmer sévèrement Sérénus, évêque de Marseille, de ce qu'il avait privé son peuple de ce moyen d'instruction. Cet évêque, n'écoutant qu'un zèle peu éclairé, sous prétexte que les peuples rendaient aux images qui couvraient les murailles de son église un culte qui lui parut excessif, fit détruire ces images. « La peinture, lui écrit saint Grégoire, est le livre des ignorants; il ne faut pas leur enlever le moyen le plus efficace, peut-être, pour les amener à la connaissance de nos vérités. » ***Quod legentibus scriptura, hoc idiotis præstat pictura cernentibus.*** (S. Gregor., *lib.* IX, *Epist.*, *cap.* 9.)

Ecoutons saint Paulin, disciple de saint Ambroise ; il nous expliquera le but des images pieuses placées dans nos églises. « Partout, dit-il, on rencontre les différents traits rapportés dans les cinq livres de Moïse, et les actions de celui qui porta le nom du Sauveur (Josué). Si vous me demandez pourquoi nous sommes dans l'habitude de couvrir de peintures nos temples saints, je vous répondrai : Vous savez la foule qu'attirent en ce lieu la gloire et les miracles de saint Félix; le plus grand nombre des personnes qui viennent est composé d'ignorants ; ils ne savent point lire; mais, en fixant leurs regards sur ces représentations, ils se sentent portés à imiter les faits qui frappent leurs yeux. Ils considèrent les combats et les triomphes des martyrs de tout âge et de tout sexe ; ils sont témoins des épreuves de Tobie et des tentations de Job; et les faibles femmes elles-mêmes peuvent sentir leur cœur s'enflammer d'ardeur en contemplant le courage de Judith et la gloire de la pieuse Esther. » (*Poem. de S. Felice*, 24.) — « Que les peintres, dit saint Nil, s'appliquent à retracer sur les murailles de nos églises l'histoire des deux alliances, qu'ils nous racontent les belles actions de ceux qui ont été fidèles à Dieu, afin que les ignorants deviennent les imitateurs de ceux dont ils contempleront les vertus. » (Lib. IV, epist. 61.) *Voy.* IMAGES, ICONOGRAPHIE, ANIMAUX SYMBOLIQUES, EMBLÈMES, PATRONS, etc.

ICONOGRAPHIE. — L'iconographie est la science des images. Elle peut être considérée sous un double rapport, 1° comme science pratique, 2° comme science théorique.

Comme science pratique, l'iconographie

est l'art exercé par les sculpteurs, les peintres et les imagiers de tous les siècles : tantôt elle représente des figures ou des faits réels, tantôt elle se sert de symboles, d'emblèmes et d'allégories, pour représenter par des formes sensibles des êtres abstraits et incorporels.

Comme science théorique, l'iconographie est la connaissance de ce langage naturel ou mystérieux que nos pères ont confié aux monuments, et que ces monuments nous transmettent. Cette science nous donne les notions à l'aide desquelles nous pouvons expliquer les figures qui ornent nos anciens édifices.

L'iconographie, dit M. l'abbé Crosnier, est la partie poétique de l'archéologie; de même que le langage ordinaire est souvent impuissant pour rendre certains sentiments de l'âme, qui est alors obligée de recourir aux harmonieuses expressions de la poésie, de même aussi l'homme a besoin de la sculpture et de la peinture pour exprimer ce qu'aucune humaine langue ne saurait dire, ce que nombre d'individus ne sauraient comprendre sans ce puissant secours. Il y a longtemps qu'on a dit que l'iconographie et la poésie sont deux sœurs, habituées à suivre la même route, sachant l'une et l'autre écarter toute entrave :

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Horat. *Art. poet.*

L'iconographie chrétienne a pris des développements si considérables en ces derniers temps, qu'elle est devenue une branche distincte de l'archéologie sacrée, comme la paléographie, la glyptique, la céramique, etc., étaient autrefois des branches séparées de l'archéologie générale. Nous renvoyons donc aux traités spéciaux ceux qui voudraient avoir des notions étendues sur l'iconographie chrétienne. M. Guénebault a publié récemment un *Dictionnaire iconographique* fort intéressant, faisant partie de l'*Encyclopédie théologique* éditée par M. l'abbé Migne. Ce Dictionnaire forme un volume grand in-8° de plus de 1200 colonnes, où l'on peut puiser des renseignements nombreux et sûrs, vu l'érudition de son auteur. M. Didron aîné a publié un beau volume in-4°, sorti des presses de l'Imprimerie nationale, sur l'*Iconographie chrétienne.* Ce volume fait partie des Instructions du Comité historique des arts et monuments. M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Mgr l'évêque de Nevers, a également publié, en 1848, un volume plein de science, intitulé : *Iconographie chrétienne*, ou *Etude des sculptures, peintures*, etc., *qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen âge*, in-8°, à Paris, chez Derache, et à Caen, chez Hardel. Nous ne donnerons pas ici la *Bibliographie* de l'iconographie ; nous avons tenu seulement à signaler ces ouvrages, qui sont les plus importants existants sur cette matière.

Pour étudier l'iconographie chrétienne sur les monuments eux-mêmes, il faut consulter : 1° les peintures des Catacombes de Rome, les sculptures des tombeaux qui en proviennent, et qui sont placées depuis longtemps dans le musée sacré du Vatican et dans divers musées de l'Europe.

2° Les peintures et les sculptures des anciennes basiliques de Rome et des églises de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France, de l'Espagne, etc.

3° Les mosaïques chrétiennes publiées par Ciampini, Nicolas Alemanni et d'autres savants antiquaires.

4° Les peintures murales des anciennes églises, des chapelles, des baptistères, des cryptes, qui offrent des figures et des tableaux du plus grand intérêt.

5° Les diptyques, les triptyques, les anciens calendriers avec miniatures, ou avec gravures en bois, les martyrologes de l'Eglise latine et de l'Eglise grecque, les ménologes, etc.

6° Les Missels, Bréviaires, livres d'Heures, Antiphoniers, Graduels, Psautiers, et autres livres liturgiques ornés de miniatures.

7° Les vitraux des églises, ceux des divers monuments religieux, tels que salles capitulaires, cloîtres, bibliothèques, réfectoires, trésors des cathédrales; ceux même des monuments civils, tels que hôtels de ville, hospices, tribunaux, châteaux, etc.

8° Les sceaux des églises cathédrales, des abbayes, des églises collégiales et autres, des communes, des villes, des colléges, des universités, des corporations d'arts et métiers; les monnaies des villes, des royaumes, des provinces, qui offrent un grand nombre d'images de saints patrons, protecteurs et fondateurs.

9° Les œuvres des vieux maîtres, dont les gravures en bois sont toujours si recherchées.

10° Les Bibles, les Vies des saints, les légendes ou fleurs des saints, etc.

11° Les ouvrages d'orfévrerie chrétienne, les ornements peints ou sculptés, les châsses, les vases sacrés, les reliquaires, les croix, les crosses, les couvertures de livres, ornées de sculptures en ivoire ou en métal, les couvercles des fonts baptismaux, des bénitiers, les lustres, candelabres, ostensoirs, retables d'autels et autres objets d'ameublement des églises.

12° Les émaux sur or, sur argent ou sur cuivre ; il existe une grande quantité de pièces émaillées de toute époque, depuis les pièces de Limoges dites *byzantines*, les plus anciennes, jusqu'aux pièces du siècle dernier.

13° Les ornements en broderies des chapes, des mitres, des bannières, des étendards, des confréries religieuses, civiles ou militaires, les tapisseries, tentures et autres décorations des autels et des murailles.

14° Les sculptures des stalles, des orgues, des autels, des confessionnaux, des jubés, des portes, des clôtures, des murailles intérieures et extérieures des églises, des cloîtres, etc.

Voy. Emblèmes. Nous avons fait précéder

cet article d'indications sur plusieurs ouvrages d'iconographie.

ICONOLOGIE. — Quelques auteurs ont employé le mot *iconologie* comme synonyme d'*iconographie.* On a coutume cependant d'employer la dernière de ces expressions pour désigner la science des images, et la première pour la connaissance des signes et des attributs de convention qui servent à caractériser les êtres fictifs ou surnaturels. Les signes iconologiques sont donc des espèces de signes hiéroglyphiques dont le sens ne peut être compris que de ceux qui en ont la clef. *Voy.* ALLÉGORIE, EMBLÈME.

ICONOSTASE. — Le sanctuaire, dans les anciennes basiliques chrétiennes, élevé au-dessus du sol de toute la basilique, était fermé du côté de la nef par une balustrade, *cancelli.* Cette balustrade était surmontée de l'*iconostase,* dans l'Eglise grecque. Cette *iconostase* ou cloison du sanctuaire, composée de colonnes, d'images peintes, etc., s'élève sur la balustrade proprement dite, et dérobe la vue du sanctuaire, où le regard ne peut pénétrer que par les portes. Elle semble avoir été remplacée autrefois, et communément en Occident, par des tapisseries ou voiles suspendus, qui couvraient même l'entrée jusqu'à ce que les catéchumènes et les pénitents fussent congédiés.

On peut consulter, sur l'*iconostase* des Grecs, les écrits de Goar, de Sarnelli, et quelques articles de M. Roberts, publiés dans l'*Université catholique*, en 1839. Allatius en parle également, *de solea*, n°s 13, 14.

Plusieurs écrivains ont confondu mal à propos l'*iconostase* avec le *solea.* Celui-ci était un large degré qui formait comme un lieu de pause, ou un seuil à l'entrée du sanctuaire. Les fidèles ne pouvaient pas aller au delà; c'était comme le terme des pèlerinages entrepris pour vénérer les reliques déposées sous l'autel. De là l'expression : *Ad limina apostolorum* ou *martyrum proficisci*, etc. *Voy.* à ce sujet saint Grégoire de Tours, *Miracul. S. Martini*, lib. IV, cap. 14 : *Ut basilicæ S. Martini limina oscularetur... efflagitat...; ante pedes sancti foris sepulcrum, filium devotus exposuit* (pater).

IMAGES. — I. Les images forment une partie considérable de la décoration des monuments ecclésiastiques. Dès que la doctrine sublime et mystérieuse de la croix eut triomphé du paganisme, et qu'il n'y eut plus aucun danger pour les nouveaux convertis de retourner aux superstitions de l'idolâtrie et de rendre aux idoles un honneur dû à Dieu seul, alors l'Eglise permit à l'art de la sculpture, jusqu'alors consacré au service de l'erreur, de s'exercer à l'honneur du vrai Dieu et des saints. C'était un excellent moyen pour augmenter la piété et contribuer à l'instruction des fidèles, en mettant sous les yeux la représentation des scènes et des mystères principaux de l'Evangile. Depuis les anciens iconoclastes qui brisèrent une grande quantité des sculptures exécutées dès la naissance de l'Eglise, jusqu'aux iconoclastes modernes, inspirés par les doctrines de Calvin, qui ont détruit ou défiguré les plus curieuses productions de l'art, nos églises ont été cependant ornées d'images de tout genre. Les plus grandes églises de la chrétienté montrent encore aujourd'hui de magnifiques spécimens de cet art qui a créé de si belles œuvres, sous l'inspiration de la foi, pour reproduire les traits les plus remarquables de la vie et de la passion de Notre-Seigneur, de la vie des saints et des gloires du royaume des cieux. Depuis la fin du XIIe siècle jusqu'au XVe siècle, l'art de la sculpture fut très-florissant; les immenses cathédrales catholiques, élevées durant cette période, furent couvertes ou remplies de chefs-d'œuvre et de produits de l'art de l'*imagier*, en tout genre. Ces images étaient exécutées avec le plus grand soin et suivant les traditions de l'art ecclésiastique, pour l'instruction et l'édification des fidèles. A la fin du XVe siècle, un changement s'opéra dans la manière d'exécuter les images sacrées. On abandonna trop souvent les antiques traditions ecclésiastiques, pour adopter les profanes nouveautés et même les réminiscences du paganisme. Quelques années plus tard, les images n'étaient plus uniquement un moyen puissant de propager la vraie doctrine et d'encourager à la pratique des vertus, c'étaient des échantillons du savoir des praticiens et des connaissances anatomiques des artistes. On y regrette l'inspiration chrétienne, et la modestie qui convient aux œuvres chastes de l'art catholique. Nous pouvons convenir sans difficulté qu'un des grands défauts des artistes du moyen âge a été de négliger la connaissance de l'anatomie et des proportions du corps humain; il y a néanmoins quelques-unes de leurs œuvres où les plus harmonieuses proportions sont établies dans l'ensemble et dans les détails de la composition. Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que leurs images, avec leurs draperies larges, flottantes, parfois mal ajustées, avec certaines incorrections de dessin, produisent cependant plus d'effet et sont d'une expression plus pieuse, que d'autres images plus correctement dessinées et plus artistement groupées. Le but que se proposaient ces artistes était principalement de travailler au profit de l'avancement spirituel des peuples qui devaient regarder leurs œuvres; ils s'attachaient spécialement à ce qui leur paraissait plus propre à exciter la dévotion de la multitude. Ce serait toutefois s'abuser étrangement que de penser que les artistes chrétiens du moyen âge ont laissé subsister dans leurs œuvres l'incorrection de dessin que nous y remarquons, dans une intention et dans un but convenu d'avance. Non, ces artistes n'agissaient pas ainsi. Il faut attribuer à l'impuissance de l'art et à l'enfance des procédés ces incorrections, auxquelles ils ne pouvaient échapper. N'est-ce pas là, d'ailleurs, la marche naturelle et nécessaire de l'art? Il y a une époque hiéra-

tique dans l'art de chaque grand peuple, et elle est caractérisée par un faire plus ou moins barbare, qui montre le génie aux prises avec des difficultés qu'il est encore impuissant à surmonter. Dire que cette incorrection est plus favorable à l'expression mystique de notre art chrétien, c'est, selon nous, professer un trop grand respect pour ceux qui ont ouvert la voie à cet art et pour leurs œuvres qui sont les prémices de l'inspiration artistique religieuse. La pureté du dessin n'est pas incompatible avec l'expression religieuse, par une raison toute simple, c'est que *la beauté n'est que la splendeur du vrai*, et que le beau convient nécessairement à toutes les œuvres artistiques de la religion catholique. Les compositions de nos artistes primitifs seront toujours admirées des connaisseurs et des vrais amis des arts chrétiens, mais c'est à un autre point de vue que celui de la perfection. La conclusion à tirer de ces réflexions, c'est que les œuvres des artistes de la renaissance sont moins religieuses que celles des artistes anciens, non parce qu'elles sont mieux dessinées, mais parce que ces artistes travaillaient sous l'influence d'idées qui n'étaient plus les mêmes. Nous sommes intimement convaincus que si les artistes du XIIIe siècle, par exemple, vivaient au XIXe siècle, ils dessineraient autrement leurs compositions artistiques qu'ils ne l'ont fait, tout en leur laissant le caractère pieux et mystique qu'ils ont eu le soin de leur imprimer.

Quant à l'usage des images sacrées, nous pouvons l'indiquer de la manière suivante. Les images religieuses sont utiles : 1° pour l'instruction des peuples ; 2° pour aider la mémoire et fixer les souvenirs ; 3° comme une confession de la vraie foi ; 4° comme une expression de notre amour envers Dieu et de notre charité envers le prochain ; 5° pour l'imitation des beaux exemples ; 6° pour l'invocation des saints ; 7° à l'honneur du vrai Dieu ; 8° pour réfuter et réprimer l'hérésie ; 9° pour exciter la dévotion dans les fidèles ; 10° pour nous représenter les gloires du royaume céleste. Tels sont les dix avantages que Sander nous présente dans son ouvrage intitulé : *De honoraria imaginum adoratione*, cap. 8. (*Voy.*, à la fin de cet article, *de l'usage des images sacrées*.

Quant à la proportion qu'il est convenable de donner aux images religieuses, il y a une règle générale qui nous apprend que leur dimension ne doit pas dépasser la grandeur des proportions naturelles du corps humain. On peut en excepter seulement quelques statues qui sont placées dans les édifices de manière que la perspective et les circonstances de leur position les réduisent à l'œil aux proportions communes. Les images qui représentent le Père éternel ou Notre-Seigneur ont été quelquefois faites plus grandes que les proportions de la nature humaine, pour marquer symboliquement leur dignité et leur supériorité. Dans les plus anciens tableaux nous voyons quelquefois que la dignité des personnages est indiquée par la grandeur de la taille.

Quant à leur position, les images ou statues peuvent être placées dans des niches ou sous un dais, soit à l'intérieur, en signe d'honneur, soit à l'extérieur. En plaçant les images, il faut encore avoir égard à la dignité du lieu ; c'est ainsi que le côté droit est plus digne que le côté gauche. Quand on met les images de Notre-Seigneur, de saint Pierre et de saint Paul, à un retable d'autel, Notre-Seigneur doit être placé au centre, saint Pierre du côté de l'évangile, et saint Paul du côté de l'épître. Le même ordre doit être observé pour le placement des statues aux portails principaux des églises. Dans la disposition des anges, il ne faut point oublier les règles de la hiérarchie céleste.

On peut faire les statues en toute espèce de matière, mais surtout en celles dont les noms suivent : 1° en or et en argent : on trouve mentionnés plusieurs de ces métaux précieux dans les anciens inventaires ; elles étaient alors communément ornées de pierres précieuses et d'émaux ; 2° en cuivre doré ; 3° en laiton ou en cuivre jaune ; 4° en ivoire ; 5° en bois : ces images en bois étaient quelquefois recouvertes de vêtements fort riches ; 6° en pierre ou en albâtre, ou en marbre. C'est ainsi qu'étaient faites souvent les statues placées à l'intérieur des monuments et qui étaient ornées de dorures et de peintures. *Une image*, disaient les anciens, *est destinée à représenter la réalité : elle doit par conséquent reproduire la couleur aussi bien que la forme.* On remarque, en effet, des restes de peinture sur les plus anciennes statues, et quelques spécimens sont fort remarquables sous le rapport de la conservation des couleurs et de la magnificence des ornements. Les détails de décoration sont communément exécutés avec un goût exquis, avec une grande précision et un soin particulier pour en assurer la durée. Plusieurs des statues les plus anciennes, et spécialement celles de la sainte Vierge, d'après une vieille coutume, étaient revêtues, aux jours de grande solennité, de robes brodées et d'ajustements d'une extrême richesse, où le prix de la matière était souvent dépassé par la délicatesse et le choix des broderies. Ces robes étaient souvent admirables ; mais aussi elles touchaient parfois au ridicule : c'est ce qui a fait tomber complétement l'usage ancien. Nous avons vu il y a peu d'années, dans la belle église de Saint-Quentin, une statue admirable en pierre représentant la sainte Vierge et couverte de vêtements bizarres.

II.

Nous allons donner ici quelques extraits d'anciens inventaires concernant les statues.

Inventaire de la cathédrale de Lincoln.— D'abord, une image de notre Sauveur, argent et or, appuyée sur six lions, ayant un espace à la poitrine pour y placer l'eucharistie le jeudi saint ; la tête est couronnée

d'un diadème ; elle tient une croix à la main ; elle pèse 37 onces.—*Item*, une grande image de Notre-Dame assise dans une chaire, en argent et en or, avec quatre saillies, dont deux sont décorées d'armoiries ; la statue a une couronne d'argent doré, avec des perles et des pierreries ; elle tient un sceptre en main, surmonté d'une fleur avec des pierres fines et des perles ; l'enfant est assis sur les genoux de sa mère, avec une couronne en tête et un diadème orné de pierres et de perles ; il tient en main une croix, argent et or, et à ses pieds il y a un écusson d'armoiries ; ce don de M. Marston, chantre.

Inventaire de la cathédrale d'York.—Item, images de la sainte Vierge Marie : l'une de ces statues d'argent doré est assise dans une chaire, et pèse 19 livres ; une autre, en argent doré, tenant l'enfant Jésus, avec un saphir dans sa main, que le semainier porte au grand autel quand il y doit célébrer la messe ; elle pèse 5 livres et 11 onces.—*Item*, une image de la sainte Vierge en or, pesant 3 onces et demie, le don de M. Thomas Ebden, pour être placée sur l'extrémité orientale du tombeau de lord Richard Scrope, ancien archevêque d'York.—*Item*, l'image de la sainte Vierge Marie d'argent doré, avec l'enfant sur son bras droit et des lis dans sa main gauche.—*Item*, une image de saint Paul, avec un livre dans la main droite et une épée dans la main gauche.—*Item*, l'image de saint Pierre, argent et or, avec les clefs dans sa main droite et un livre dans sa main gauche.—*Item*, l'image de saint Jean-Baptiste avec l'agneau et la croix.—*Item*, l'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie, avec des joyaux, placée sur quatre colonnes, avec les armoiries de Scrope.—*Item*, l'image de saint Gabriel, avec les armes de Scrope par derrière.—*Item*, l'image de sainte Marguerite, argent et or, avec une croix dans sa main droite et un livre dans sa main gauche, marchant sur un dragon vert, qui rampe sur une montagne verte, avec un pied en argent doré et les armoiries de lord Thomas Rotheram, autrefois archevêque d'York. Ses armoiries sont au-dessus du dragon.

III.

Les images des saints nous montrent toujours leur tête entourée du nimbe, parce qu'ils ont gagné une couronne incorruptible et glorieuse, dans le séjour de la vie et du bonheur, suivant la promesse faite par Dieu à ceux qui l'ont aimé et servi sur la terre. (*I Petr.* v, 4 ; *Jacobi* I, 2 ; *Apoc.* II, 10.)

Dans l'ouvrage intitulé : *Historia SS imaginum* par Jean Molanus ou Jean de Meulen, on trouve de bons renseignements sur les images. Cet ouvrage a été enrichi de notes. Il a été édité de nouveau par M. l'abbé Migne, *Theologiæ Cursus completus*, tom. XXVII. Nous allons en placer ici un seul extrait, sur le nombre des catholiques qui se sont distingués par leur zèle pour défendre le dogme orthodoxe relativement aux images et au culte qu'il est permis de leur rendre.

« L'Eglise catholique romaine compte, parmi ses enfants, de nombreux défenseurs de la foi orthodoxe, qui se sont recommandés au souvenir de la postérité par de savants travaux. On compte parmi eux Jean Manzur Damascène, ou Jean de Damas, qui vécut du temps du pape Grégoire III et écrivit trois livres contre ceux qui, dans la Grèce, attaquaient et détruisaient les images : il habitait au milieu des Sarrasins et des barbares, dans une ville dépendante des Arabes. Ces livres furent traduits en latin par Godefroy Tillmann, en 1555. Dans un synode hérétique, on s'éleva fortement contre l'auteur orthodoxe de ces trois livres : « Anathème à Manzur, l'infâme, le saracénique ; anathème à Manzur, l'iconolâtre et le menteur ; anathème à Manzur, le docteur d'impiété et l'interprète pervers de la sainte Ecriture. » Jean, patriarche de Jérusalem, ajoute, dans la Vie de saint Jean Damascène, que l'empereur Léon l'Isaurien, irrité de la hardiesse de ce pieux écrivain, qui ne craignait pas d'attaquer ses doctrines impies, ayant en sa possession des lettres autographes de saint Jean, les fit imiter, quant à l'écriture par les notaires, et envoya à l'émir de Damas ces lettres supposées, dans lesquelles il était question de livrer la ville par trahison. En recevant ces lettres, le prince barbare, furieux, ordonna de couper la main droite de saint Jean, sans vouloir entendre aucune explication, ni aucune raison de défense. La main fut donc tranchée, cette main qui avait écrit de si admirables pages pour la défense des doctrines orthodoxes : elle est couverte de sang, elle qui avait si vaillamment tenu la plume pour venger la foi catholique. Cette même main fut rattachée au poignet et la blessure guérie miraculeusement, grâce à l'intervention divine et à l'intercession de la sainte Vierge, à la grande surprise des Sarrasins. Le prodige s'opéra pendant que le courageux martyr priait devant une image de la mère de Dieu, et, entre autres prières, prononçait les paroles suivantes : *Très-sainte mère de Dieu, ma maîtresse et ma patronne, cette main a été coupée pour avoir défendu les sacrées images.*

« Le peuple italien manifesta fortement sa dévotion et son zèle envers les saintes images. « Toute l'armée de Ravenne et de Venise, dit Paul Diacre (lib. VI, cap. 14) résista unanimement aux ordres de Léon : et si le pontife ne s'y était opposé, ils auraient élu un autre empereur pour les commander. » « Jamais, dit Anastase, ils ne consentiraient à laisser leur pontife subir la mort ; ils étaient préparés à combattre vaillamment pour sa défense. » Quelques lignes plus bas, le même écrivain ajoute : « Connaissant la méchanceté de l'empereur, toute l'Italie forma le projet d'élire un empereur et de le conduire à Constantinople ; mais le souverain pontife réussit à faire tomber cette résolution, espérant que l'empereur se convertirait à de meilleurs sentiments. »

« Pour connaître la piété des habitants de la Gaule envers les sacrées images, il suffit de consulter les écrits de Wilfrid Strabon, *de Rebus ecclesiasticis*, cap. 8.

« Il serait trop long de nommer tous ceux qui ont subi les horreurs du martyre, pour défendre les saintes images, sous tant de princes, ou plutôt sous tant de tyrans cruels, qui ont attaqué le culte des images. Il suffira de consulter le 25ᵉ chapitre du cinquième dialogue d'Alain Copus, pour en voir une longue et intéressante énumération. »

IV.

Comme nous l'avons dit précédemment, à l'article **Iconoclaste**, l'Eglise catholique a constamment recommandé le culte des saintes images, comme propre à nourrir la piété des fidèles. Elle a condamné à plusieurs reprises et sévèrement l'erreur des *iconomaques*. Nous ne saurions mieux terminer l'article présent, qu'en citant un passage de Bosio relatif à l'usage antique des images et le passage du saint concile de Trente relatif à *la vénération des sacrées images*.

V.

Dell' uso antico delle sacre imagini.

Ora cominciando dall'uso delle imagini, certo è che il primo istitutore di esse fu l'onnipotente Iddio, quando comandò a Mosè che facesse l'arca e il propiziatorio con due cherubini : e quando ordinò al medesimo che formasse un serpente di bronzo, e lo ponesse sopra un legno; acciocchè quelli ch'erano morsicati da serpenti fossero sanati guardando a quel segno ed imagine, che figurava il Salvator nostro posto in croce; come esso medesimo dichiarò in S. Giovanni, dicendo : *Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet Filium hominis*, etc.

È ben vero, che il re Ezechia con santo zelo tolse via quel serpente, dopo esser conservato 600 anni in circa : perchè in detto tempo, che vi furono tanti sacerdoti, giudici, e re santi ed insigni, il popolo governato successivamente da quelli, se ne serviva per memoria del benefizio ricevuto; e solo per legno, e figura, come era stato ordinato da Dio a Mosè con queste parole : « Fac serpentem æneum et pone eum pro signo, etc. » Quando poi l'istesso popolo cominciò ad idolatrare, e non tenerlo più per segno, ma offerirgli incenso, come a Dio, fu conveniente e necessario che fosse dissipato, e si togliesse l'occasione di tanto male. Questo dice S. Agostino nel suo libro *de Civitate*, lib x, c. 8, e si raccoglie dal testo medesimo della Scrittura; dove descrivendosi il zelo di quel re in distrugger l'idolatria, si dice : *Ipse dissipavit excelsa et contrivit statuas, et succidit lucos, confregitque serpentem æneum, quem fecerat Moyses; siquidem usque ad illud tempus filii Israel adolebant ei incensum*, etc.

Salomone ancora nel tempio da lui edificato pose con particolar misterio molte imagini di cherubini, palme, bovi ed altre, come leggiamo nel libro dei Re e nel Paralipomeno.

S. Germano Constantinopolitano, il quale avendo saputo l'ordine di Leone Isaurico iconoclasta di abolire l'imagini sacre, lo riprese, mostrandogli l'uso antico delle dette imagini.

S. Epifanio Sardicense disse nel concilio Niceno queste parole : *Quod autem cum multis aliis, quæ in Ecclesia observantur sine Scriptura, nobis imaginum veneratio tradita est.*

Non solo poi furono istituite e comandate da Dio le sacre imagini, ma gli apostoli medesimi, nel principio della predicazione loro, le ordinarono in un sinodo, che fecero in Antiochia, come afferma Innocentio Iᵒ (Innocent. I, epist. 8) nell'epistola che scrive ad Alessandro vescovo : nel qual sinodo si legge questo canone : *Ne decipiantur salvati ob idola : sed pingant ex opposito divinam humanamque manufactam impermixtam effigiem Dei veri, ac Salvatoris Domini nostri Jesu Christi, ipsiusque servorum, contra idola et Judæos : neque errent in idolis, nec similes sint Judæis.* Il medesimo canone si trova citato da Gregorio vescovo di Pessinunte nel secondo concilio Niceno, e dell' istesso fanno menzione Turriano contro Magdeburgensi, e Baronio ne i suoi Annali (Baron, *Ann.* tom. I, ann. 57.)

Negli atti ancora di S. Niceta confessore si legge che Eutimio vescovo Sardense, per provar il medesimo uso antico delle sacre imagini, disse a Leone Armeno, che si maravigliava molto, come si trovasse persona tanto ardita ed arrogante, che volesse opporsi all' adorazione delle sacre imagini, continuata nella chiesa dalla venuta del figliuolo di Dio in terra, per antica tradizione degli apostoli, e de' martiri, e de'SS. Padri; fin a quel tempo, ch'erano scorsi più di ottocento anni. Queste sono le sue parole : *Audiat imperator, ex quo tempore Christus in terram descendit usque ad hunc diem, per octingentos annos et amplius, in ecclesiis, quæ ubicumque gentium sunt, Christus ipse depingitur, et in imaginibus adoratur. Et quisnam tam arrogans est, qui audeat tot annorum traditionem a sanctis apostolis, martyribus, ac piis patribus profectam dissolvere, vel paululum movere?*

S. Giovanni Crisostomo nell' orazione che fece *pro Meletio*, dice di se stesso, che quando leggeva o scriveva, teneva l'imagine di S. Paolo avanti di se.

Adriano papa nella sua epistola che scriveva a Carlo Magno (*Epist. I*) in materia delle imagini, afferma che S. Celestino (il quale fù nell' anno del Signore 424) ornò il suo cimiterio di figure sacre, dicendo : *Iterum de sancto tertio concilio sanctus Cœlestinus papa proprium suum cimiterium picturis decoravit*, etc., intendendo nel suo proprio cimiterio quelle di Priscilla, come fu detto.

Conc. Nicæn. II, act. 6, tom I : *Epiphanius ait : Utinam erubescant, cum in priscos Christianorum mores inspiciunt, qui nunc*

dici volunt hoc nomine : sane non damnarent picturarum apparatum qui ab eo tempore fuit, quo prædicatum est Evangelium : nam ab eo tempore quo celebrata est sacrosancta synodus usque ad conciliabulum quo hic convenere qui contra imagines sanctas steterunt, non plusquam septuaginta anni elapsi sunt. Omnibus autem notum est, illis annis sanctorum picturas non fuisse contemptas; omnibus, inquam, notum est. Verum ab illis temporibus, imo, ut verius loquar, ab apostolorum prædicatione exstiterunt, quemadmodum omni loco ex earum inspectione in templis sacris docemur : id quod et Patres sancti testificantur, et historiarum enarratores tradunt; quorum commentaria etiam in hunc usque diem servantur.

VI.

Conc. Trident., sess. 25, de Venerat. *Mandat sancta synodus omnibus episcopis*, etc., *ut juxta catholicæ et apostolicæ Ecclesiæ usum a primævis Christianæ religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum consensionem, et sanctorum conciliorum decreta, in primis de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore et legitimo imaginum usu, fideles diligenter instruant......*

Imagines porro Christi, Deiparæ Virginis et aliorum sanctorum in templis præsertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas, vel virtus, propter quam sint colendæ, vel ab eis sit aliquid petendum; vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, qui in idolis spem suam collocabant; sed quoniam honor qui eis exhibetur refertur ad prototypa, quæ illæ repræsentant : ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus, et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illa similitudinem gerunt, veneremur; id quod conciliorum, præsertim vero secundæ Nicænæ synodi decretis contra imaginum oppugnatores, est sancitum.

S. Basilio (hom. 20, *in* XL *Martyres*) dice che i pittori con le figure fanno l'istesso che gli oratori con le parole ; ed ambidue egualmente servono a persuadere l'imitazione e muover alla virtù. *Nam magnifica in bellis gesta et oratores sapientissime et pictores pulcherrime demonstrant : hi oratione, illi tabulis describentes, atque ornantes, amboque plures ad fortitudinem imitandam inducentes. Quæ enim sermo historiæ per inductionem, eadem et pictura tacens per imitationem ostendit.*

S. Giovanni Damasceno (Orat. 1, *de Imagin.*), nell' orazione che fa dell' imagini, afferma che le pitture fanno l'istesso effetto che fanno i libri, dicendo così : *Imagines sunt monimenta quædam. Etenim illitteratis hominibus hoc sunt quod litteratis libri; et quod auribus oratio est, idem est oculis imago.*

IMAGIERS.— Les imagiers étaient occupés à sculpter ou à peindre les images.

Il y avait deux corporations de faiseurs d'images de saints : la première, qui apparemment était la plus distinguée, puisqu'elle déclare dans ses statuts qu'elle ne travaille que pour l'Eglise, les princes, les chevaliers et les hommes riches, sculptait en ivoire, en or et en bois. Outre les figures des saints, elle s'occupait aussi à tailler des manches de couteaux et sans doute à les orner de figures. Dans la suite, on leur enleva cette occupation mondaine pour qu'ils ne fissent que des ouvrages sacrés. La seconde corporation des faiseurs d'images travaillait plus en relief qu'en statuaire ; elle dorait, argentait, ou recouvrait de peinture les objets sculptés. Celle-ci fut conservée dans les siècles suivants, l'autre disparut.

IMBRICATIONS. — Les *imbrications* sont des ornements disposés les uns sur les autres, comme les écailles d'un poisson. Il y a des imbrications de plusieurs espèces et la dénomination en est tirée de la forme des ornements, qui sont arrondis, aigus, en ogive, en trilobe, etc.

Au XII[e] siècle, les imbrications sont communes dans la décoration des monuments religieux. Au XIII[e] et au XIV[e] siècle, on ne les rencontre que sur la flèche des clochers ou la pyramide qui couronne les contreforts.

IMITATION. — Depuis que l'on travaille avec ardeur à la réhabilitation de l'architecture chrétienne, trop longtemps décriée, on a cherché en même temps à faire revivre les anciens procédés de l'art de bâtir. Les rares édifices imités de ceux du moyen âge sont plus ou moins remarquables, et il est à noter qu'ils sont d'autant plus dignes de louanges, qu'ils offrent une imitation plus parfaite. Les innovations n'ont pas été heureuses ; et cela se conçoit aisément, lorsqu'on se rappelle qu'elles ont été tentées par des architectes qui n'étaient pas entièrement débarrassés des préjugés de l'ancienne école et qui n'étaient pas suffisamment nourris de fortes études sur les monuments du moyen âge. Les premiers essais ont été tentés à Munich, sous l'impulsion du roi de Bavière. Ce sera un honneur pour ce prince et pour les artistes qu'il a employés, d'avoir travaillé à faire renaître dans notre siècle les styles de l'architecture antique, malgré les fautes, quelquefois assez lourdes, que la critique trouve à y reprendre. Nous commencerons notre critique des monuments modernes par ceux de la Bavière. Les lignes qui suivent sont empruntées à Piel, jeune artiste plein de foi et de dévouement, mort sous l'habit des Frères Prêcheurs, d'une mort prématurée.

Critique des monuments religieux récemment construits à Munich.

Arrêtons-nous en face de la Sainte-Chapelle; à Munich, on l'appelle la Chapelle Byzantine. En effet, si l'on vous avait imposé l'obligation de la classer sous une dénomination quelconque, elle semblerait se rapprocher du style byzantin plus que de tout autre, bien qu'il n'ait de commun avec cette chapelle que la silhouette extérieure de la façade seulement : encore faudrait-il retrancher les clochetons qui la décorent ; enfin, c'est la Sainte-Chapelle, et nous ne pensons

pas que l'architecte ait voulu construire un monument byzantin. Non. M. Klentz, qui en est l'auteur, n'a voulu, comme nous le verrons tout à l'heure, imiter complétement l'architecture d'aucune époque; il a senti que l'architecte devait être créateur, et nous verrons s'il a réussi.

Le plan est un parallélogramme allongé, divisé dans sa longueur en trois sections par des pieds-droits accouplés qui supportent la retombée des voûtes de plein cintre des bas-côtés, et les deux coupoles de la nef, où sont peintes sur un fond d'or, dans la manière des églises d'Italie, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. A l'extérieur, la croix qui domine le fronton n'est point le prolongement des lignes de celui-ci; elle est piquée dans des feuilles d'acanthe formant un chou d'un goût assez mauvais. Les lignes du fronton lui-même forment à leur réunion un angle trop obtus pour se rapprocher des frontons byzantins, et qui lui donnent plutôt la proportion d'un fronton romain. Les arceaux en saillie au-dessous du profil du fronton, au lieu d'être profilés de l'un à l'autre, sont arrêtés sur de petits modillons largement cannelés; on en retrouve quelques exemples dans les constructions du IXe siècle, entre autres à l'église de Rosheim, à l'entrée des Vosges. Deux de ces modillons se confondent dans l'angle de la saillie du pilastre, contre lequel s'arrête le fronton; et son profil supérieur, ressauté, forme l'entablement de ce pilastre, qui descend jusqu'à la base de l'édifice, et dont le socle est ressauté par des lignes qui se profilent tout autour. Les fenêtres sont de plein cintre; elles sont ornées d'une archivolte en retrait, formée d'une doucine aplatie et palmée, d'un boudin, d'un espace très-large en bossage, d'un bandeau, puis d'un talon. Tout cela se profile sur un glacis de quarante-cinq degrés à peu près. L'archivolte des fenêtres supérieures s'arrête sur une architrave ou bandeau rehaussé, pour faire place au fronton de la porte d'entrée; il est à peu près semblable au premier. La rosace est dans le style qui marque la transition du byzantin à l'architecture catholique. Pour établir la baie des fenêtres au milieu d'une partie lisse, l'architecte a placé dans la façade deux pilastres en saillie, dans lesquels deux colonnes sont engagées, et qui indiquent à l'extérieur la position de deux colonnes intérieures. Ils ne supportent rien, et les profils de leurs chapiteaux vont se perdre dans le lisse du mur. Ils sont surmontés, on ne sait pourquoi, de deux petits cônes engagés. Le chambranle de la baie de la porte, qui est carrée, est excessivement maigre et rentrant; il est surmonté d'un plein cintre archivolté, comme les baies des fenêtres, et retombant sur un quart de colonne engagée d'un angle de pilastre, et d'une colonne engagée d'un quart dans l'angle du pilastre du côté de la baie, ce qui forme le raccord d'un retrait assez considérable. Les moulures de cette archivolte se profilent autour de deux petits stylobates qui sont à droit sur la colonne. Le plein cintre est de plus surmonté d'un fronton, garni au milieu d'une petite rosace à ronds de compas et d'une refouillure de fantaisie qui rappellent celles de la décadence catholique, mais qui n'ont jamais pu se rencontrer dans un édifice byzantin. Les clochetons qui surmontent les pilastres où vont s'arrêter les lignes du fronton et les lignes des versants des toits des bas-côtés qui leur sont parallèles, ont été, nous l'avouons, quelque chose de nouveau pour nous. Nous n'avons aucun souvenir d'avoir rien rencontré de pareil nulle part. C'est une malheureuse innovation de l'architecte, dont il eût pu se dispenser, et qui ne fait qu'accroître la confusion qui règne dans tout l'édifice.

Résumons. La masse serait byzantine et des premières époques, si l'on supprimait les clochetons; comme nous l'avons dit, ils sont une création de l'auteur, quant à leur ensemble, et une imitation dans les détails. Il y a des profils romains, grecs et byzantins, et quelques-uns même catholiques. Les archivoltes des fenêtres sont de fantaisie; les chapiteaux de la porte attestent une légère prétention à imiter ceux des colonnes byzantines; ceux des colonnes engagées dans les pilastres, au contraire, rappellent, par leurs tailloirs, leurs volutes et leurs feuillages, des compositions de la renaissance romaine. Les profils de la base, à leur tour, ressemblent à ceux d'un arc de triomphe construit en Espagne par les Romains. Pour servir de stylobate à la colonne engagée, les saillies de la base sont ressautées en s'arrondissant, comme en agissaient les architectes du XVe siècle. Enfin, dans le petit fronton, les parties laissées lisses par la petite rose sont refouillées aussi comme on eût agi à l'époque dont nous venons de parler.

Maintenant l'œuvre de M. Klentz est-elle une création? est-elle l'imitation d'un des styles connus de l'architecture passée? est-elle la déduction logique d'une synthèse qui constitue en puissance une formule propre à chacune des exigences de la vie civile ou religieuse? Dans les siècles futurs, les archéologues, en retrouvant un pareil monument vide de tous les attributs dont les artistes vont l'enrichir, pourraient-ils poser une hypothèse, vérifiable par l'analyse des parties qui le composent, pour en retrouver la synthèse, comme on le fait aujourd'hui pour les sublimes créations des monuments du XIIIe siècle? Non; rien de tout cela. L'auteur a cherché, nous ne dirons pas le beau, l'école de Munich n'en est plus là, mais ce qu'on nomme le caractère; il a puisé à toutes les sources, ramassé les débris de toutes les formes dont le christianisme, après son triomphe, a respecté les ruines, afin que l'humanité pût compléter son histoire; il les a rapprochées les unes des autres, et il a comblé les lacunes par des innovations malheureuses. Nous le répétons, il a agi en architecture comme d'autres l'ont fait en histoire et en philosophie; il a fait un éclectisme monstrueux, nous allions dire un syncrétisme; car en architecture la science de la confusion

n'est pas faite encore, et, nous disons plus, elle ne se fera jamais. Toute période architecturale qui aura pour point de départ l'éclectisme ne tardera pas à aboutir à la monstruosité.

Mais voyons comment M. le professeur Gernert a compris le mouvement que nous signalons, car enfin les travaux dont nous venons de faire l'analyse, et ce qui va suivre, prouvent que les professeurs de l'école de Munich ont ressenti l'impuissance d'une langue païenne pour parler la foi de nos pères. Qu'ils y prennent garde! des mots pris dans toutes les langues passées n'ont pas plus de valeur. Nous ne pouvons savoir jusqu'à quel point cette école peut être sensible aux éloges de M. Saint-Marc Girardin, qui l'a louée en disant : « Elle est éclectique comme nous le sommes tous d'un bout de l'Europe à l'autre. » Qu'elle ne l'oublie pas ; des louanges ainsi tournées dans la bouche d'un autre écrivain pourraient fort bien passer pour une critique spirituelle.

Revenons à M. Gernert et à l'église Saint-Louis. Le roi de Bavière l'a fait bâtir pour recevoir le tableau du jugement dernier dont M. Cornélius a fait un carton à Rome. Elle est située dans le quartier neuf, à deux pas de la Bibliothèque, vis-à-vis de l'établissement des Sourds-Muets, deux édifices dont la direction est confiée au même architecte. Les dispositions de cette église sont plus vastes que celles de la Sainte-Chapelle. Le plan n'en est plus un parallélogramme ; la croix s'y fait sentir; mais les saillies de la croisée sont légères. On peut s'en faire une idée par les plans de quelques édifices religieux de l'école florentine. On ne peut douter que M. Gernert n'ait cherché à imiter le style byzantin, cependant avec une liberté excessive : ainsi les arcs du porche retombent sur deux colonnes et deux pilastres à cinq pans; ainsi les fenêtres, en partie, sont garnies de meneaux et de nervures qui leur donnent un aspect florentin, au point que l'architecte les a replacées presque sans changement dans la façade de sa bibliothèque, qui est une réminiscence complète de certaines constructions de Florence, non-seulement par l'aspect extérieur des mâchecoulis, mais encore par la disposition intérieure des voûtes et des colonnes qui les supportent. Puis vient une frise entaillée de palmettes et d'entrelacs, qui, malgré quelques modifications, est inspirée certainement des ornements qui couvrent à profusion les murs de l'Alhambra. Une grande partie des profils sont une création de l'auteur. Néanmoins, malgré l'éclectisme qui se fait remarquer encore dans cette conception, l'ensemble exprimera un caractère religieux que M. Klentz a vainement cherché dans la Sainte-Chapelle. Toute la partie postérieure de l'édifice est une bonne combinaison des formes chrétiennes employées avant le XIIIe siècle. Les arcs-boutants des flancs et les piles formant contrefort qui arrêtent leur poussée forment un jeu de lignes qui ne manque pas de grandeur. Aux deux extrémités extérieures de la croisée, faites quelques modifications aux détails des pilastres où s'arrêtent les lignes des frontons, retranchons les fenêtres dont nous avons déjà parlé, et vous aurez une imitation assez parfaite de quelques constructions catholiques antérieures à la synthèse. Comme M. Klentz, le professeur Gernert a dédaigné l'emploi des proportions et des formes dont les architectes de l'antiquité revêtissaient leurs pensées sur le dogme et le mythe religieux qu'ils avaient à exprimer : plus que M. Klentz encore, il a préféré les combinaisons romaines transformées par les artistes de la catholicité naissante : mais est-il entré dans la route que doit suivre un architecte chrétien aujourd'hui? Nous ne le croyons pas : en nous résumant, nous dirons les raisons qui nous font penser ainsi.

Nous avons critiqué ces deux monuments dans l'ordre où leurs auteurs se placent dans la réaction qui se fait sentir à Munich contre l'architecture grecque et romaine. Comme on l'a vu, M. Klentz n'a pas copié franchement l'école byzantine, tandis que M. Gernert a dédaigné complétement tout ce qui était antérieur à cette époque. C'est en suivant cet ordre que nous arrivons à M. Ohlmuller, qui, plus hardi que ces messieurs, a conçu et exécuté dans un faubourg une église dans un style catholique. Malgré les qualités qui distinguent ce monument, il est facile pour un observateur de remarquer que M. Ohlmuller ignore la synthèse catholique, ou bien qu'il en dédaigne l'application; car si la majeure partie des formes employées par lui sont empruntées aux époques où elle a été appliquée, nous sommes portés à croire que la nature des matériaux (la terre cuite) qu'il emploie ne lui ayant pas permis une grande variété de combinaisons, il a opté pour les plus simples et s'y est maintenu. En effet, les grands frais de moulage qui en seraient résultés eussent été incompatibles avec l'économie qui paraît lui avoir été imposée. Ce qui le prouve, c'est qu'on évite les sculptures; on les remplace à l'intérieur par des pâtes aux chapiteaux des faisceaux de colonnes qui supportent la retombée des ogives des voûtes. Du reste, quand il a pu vaincre ces obstacles, il a rompu l'unité de style, comme il l'a fait dans les sculptures de différentes parties des portails latéraux dont quelques détails sont conçus tout à fait dans le goût de la décadence, comme il l'a fait encore au chevet dans les voûtes du pourtour de l'abside. Au lieu de réunir et de perdre les nervures des membres de ces voûtes sous la clef, il les a fait saillir au delà, et couper court à 6 pouces, comme nous l'avons remarqué dans le portail de Saint-Laurent de Strasbourg. M. Ohlmuller, comme les autres, a fait une imitation d'abord et de l'éclectisme ensuite, restreint dans une période architecturale moins longue, il est vrai; encore a-t-il confondu. Ce n'est pas ignorance archéologique chez lui ; il y a été poussé par la nécessité de l'*à posteriori* où il s'est placé en architecture. (PIEL, *Voyage en Allemagne*, 1836.)

IMPLUVIUM. — Dans les habitations des anciens Romains, on appelait *impluvium* la place au milieu de la cour qui était à découvert, et par conséquent exposée à la pluie.

IMPOSTE. — Le mot *imposte* vient d'un mot de la basse latinité, *impostare*, qui signifie *reposer sur*. On désigne sous ce nom l'ensemble des moulures qui couronnent le pied-droit d'une arcade et lui servent, en quelque sorte, de chapiteau. On donne encore ce nom au sommet dormant d'une fenêtre, ou à une petite fenêtre pratiquée au-dessus d'une porte.

Ce n'est que dans l'architecture à plein cintre qu'il existe des impostes proprement dites; elles sont ordinairement formées par la continuation du tailloir des chapiteaux appartenant aux colonnes engagées dans les pieds-droits.

On appelle *imposte cintrée* celle qui couronne un pied-droit, et retourne en archivolte, suivant le contour de la douelle d'une arcade, ou qui couronne un mur circulaire, comme une niche, la tour d'un dôme, etc.; *imposte coupée*, celle qui est interrompue par des colonnes ou des pilastres, dont elle excède le nu. On appelle *imposte mutilée*, celle dont on a diminué la saillie.

INCERTUM OPUS.—Vitruve désigne sous le nom d'*incertum opus* un appareil ou une manière de bâtir qui consistait dans l'emploi de petits moellons liés avec du mortier. *Voy.* Appareil.

INCRUSTATION. — On appelle *incrustation* toute sorte d'ouvrage d'architecture, de sculpture ou d'ornementation, en quelque matière que ce soit, qui consiste à introduire dans un corps quelconque, une autre substance qui est fixée dans des intailles pratiquées exprès. *Voy.* Damasquinure et Nielle. On connaît des exemples d'incrustations de divers genres dans les monuments du moyen âge. On a quelquefois incrusté des yeux émaillés ou simplement de verre coloré dans les yeux de statues en pierre. Par fois encore on a incrusté des pierres de couleur ou des pâtes propres à durcir à l'air dans les petits ornements, tels que galons, broderies, etc., de ces mêmes statues. Les pierres tombales, gravées avec soin, ont souvent été incrustées de cuivre, de plomb, ou de mastics colorés. On y incrustait parfois, aux figures, les mains et le visage en marbre blanc. Ces incrustations n'ont pas toujours résisté au frottement des pieds, et beaucoup de pierres tombales, ainsi incrustées, sont actuellement fort dégradées.

INFULE. — On donnait autrefois le nom d'*infules* aux ornements des pontifes. Festus dit que les infules étaient des filaments de laine, des franges de laine dont on ornait les prêtres et les victimes, et même les temples. Plusieurs confondent les infules avec la mitre, la tiare ou le bonnet orné que portaient les prêtres. Il y avait cependant beaucoup de différence. L'*infule* était proprement une bandelette, ou bande de laine blanche qui couvrait la partie de la tête où il y a des cheveux jusqu'aux tempes, et de laquelle tombaient de chaque côté deux cordons, *vittæ*, pour la lier, ce qui fait que l'on confond souvent le mot *vittæ*, cordons, avec le mot *infulæ*.

L'*infule* était aux prêtres ce qu'était le diadème aux rois, la marque de leur dignité et de leur autorité. La différence entre le diadème et l'infule est que le diadème était plat et large, et l'infule était entortillée et ronde.

Dans les auteurs ecclésiastiques, on donne quelquefois le nom d'*infules* à l'habit des évêques et des prêtres qui se nomme proprement chasuble. On peut voir ce que Du Cange dit à ce sujet au mot infula.

INFUNDIBULIFORME. — Chapiteau en forme d'entonnoir. *Voy.* Chapiteau.

INHUMATION. — Autrefois on fit beaucoup d'inhumations dans l'intérieur des églises; les autres se faisaient autour de l'église, car les cimetières alors entouraient communément les édifices consacrés par le culte. Cette coutume était inspirée par les idées chrétiennes. Il était, en effet, consolant pour la foi de voir les restes de ses proches, de ses amis, de ceux que l'on affectionnait le plus vivement ici-bas, reposer dans un lieu béni par la religion, et protégé par tout ce que les hommes ont accoutumé de respecter sur la terre. De là, les pierres tombales, les dalles funéraires, les cuivres funèbres, les simples pierres avec des signes rustiques, les tombeaux somptueux qui se trouvent encore en si grand nombre dans nos vieilles églises, malgré des siècles de mutilations et de destruction.

On a invoqué toute espèce de raisons contre l'usage d'inhumer les morts dans les églises ou dans le voisinage des églises. La philosophie moderne, c'est-à-dire cette fausse sagesse du monde, qui s'est montrée constamment l'ennemie de la religion, a prétendu que les lieux de sépulture inspiraient une horreur qui ne devait pas s'étendre sur une église, et que les inhumations ainsi pratiquées étaient nuisibles à la salubrité publique. Combien de déclamations ont été débitées à ce sujet et sur tous les tons! Quand la science moderne a été consultée sur cet objet, à l'occasion de certaines épidémies qui ont exercé leurs ravages dans nos cités les plus populeuses, sans que l'art de guérir ait pu en percer les mystérieuses influences, elle n'a pas osé soutenir les paradoxes si affirmatifs des prétendus philanthropes du siècle dernier et des premières années de notre xixe siècle.

Les inhumations à l'intérieur des églises, faites avec précaution et avec des conditions qui ont été constamment observées, même aux époques que notre orgueil a traitées de *barbares*, ne peuvent être la cause d'aucun accident, et elles sont la source de plusieurs avantages, au point de vue religieux. La vanité des grands, auxquels on érigeait de superbes mausolées, a été aussi un thème sur lequel on a répété, en mille variations,

de sottes attaques contre l'Eglise. Qu'est-ce que cela prouve? Rien, sinon que la jalousie et la basse envie trouveront toujours à s'exercer de quelque manière que ce soit. Les enseignements de la mort et la suprême égalité de la tombe en sont-ils moins éloquents parce que le marbre, au lieu d'une simple pierre, recouvre les cendres d'un homme? Non. Il semble au contraire que la leçon soit plus frappante encore par la comparaison que l'esprit fait naturellement entre la brièveté de la vie, le néant des choses d'ici-bas, la faiblesse de la puissance humaine, et les monuments qui semblent vouloir éterniser ces choses périssables, passagères, fugitives! *Voy.* Tombeau, Pierres tombales, Enfeu.

INSCRIPTIONS MURALES. — Une inscription est un récit succinct qui fait connaître un événement mémorable ou un personnage illustre, ou une action honorable digne de passer à la postérité, ou enfin un acte relatif à la fortune ou à l'intérêt d'un royaume, d'une province, d'une famille ou d'un établissement. Certaines inscriptions ont eu quelquefois seulement pour but de faire naître de graves pensées dans l'âme de ceux qui entraient dans les édifices consacrés à un culte religieux. Tous les peuples ont employé les inscriptions dans cette louable intention; mais jamais on n'en fit un plus grand usage que dans plusieurs édifices du moyen âge.

Les inscriptions vraiment monumentales furent ordinairement gravées sur le marbre, sur le bronze, ou sur une pierre d'une nature propre à résister aux injures de l'air et du temps. Primitivement on se contentait de placer les unes sur les autres de grosses pierres pour conserver la mémoire des événements remarquables. Dans la Genèse, on trouve très-souvent mentionnés des pierres ou des monceaux de pierres de cette nature. On comprit bientôt que des pierres brutes n'étaient pas suffisantes, à l'aide de la tradition, qui peut s'altérer ou s'effacer quelquefois, pour transmettre un fidèle souvenir des événements dont il importait de garder la mémoire. Les Egyptiens y tracèrent des signes hiéroglyphiques ou des inscriptions dans une langue longtemps inconnue pour nous, mais ressuscitée, pour ainsi dire, par la Providence, dans ces derniers temps pour la défense de nos livres saints. Les Assyriens pratiquaient la même chose et couvraient leurs édifices d'inscriptions cunéiformes, que recouvre encore un mystère qui tend chaque jour à s'éclaircir, surtout depuis les étonnantes découvertes de M. Botta et de M. Layard. Les Grecs, les Latins, tous les peuples en un mot furent conduits par les mêmes raisons à adopter la même pratique.

On comprend aisément de quelle importance historique sont les inscriptions monumentales. Ce sont des documents propres à jeter la plus vive lumière sur les graves événements qui ont exercé tant d'influence sur le monde. Aussi a-t-on entrepris de grands travaux pour les recueillir fidèlement, les restituer, les traduire ou les interpréter.

Il n'entre pas dans le plan de ce Dictionnaire de rendre compte des études faites par les érudits sur les inscriptions égyptiennes, phéniciennes, persépolitaines, assyriennes, grecques et latines, etc. Ce que nous ne devons pas omettre de dire, c'est que la connaissance des inscriptions antiques a été féconde en renseignements de tout genre. La religion chrétienne y a gagné, quant à certains points de la Bible en rapport avec les antiquités de l'Egypte et de l'Asie, des éclaircissements qui l'ont vengée des attaques des prétendus philosophes modernes.

Les inscriptions chrétiennes proprement dites commencent aux catacombes de Rome et se continuent à travers le moyen âge. Beaucoup de ces inscriptions primitives, gravées dans les cimetières souterrains de Rome par la main des premiers chrétiens ou de leurs successeurs immédiats, ont été relevées avec le plus grand soin et publiées par les antiquaires romains, tels que Bosio, Arringhi, etc. Nous en avons parlé assez longuement à l'article Catacombes (*Voy.* ce mot).

Un artiste et un antiquaire distingué, M. Perret, a recueilli récemment à Rome une immense quantité d'inscriptions inédites des premiers temps du christianisme, en même temps qu'il a dessiné ou fait dessiner par M. Savinien Petit un grand nombre de monuments du plus haut intérêt pour l'histoire de l'origine et des développements des arts chrétiens. Cette admirable collection sera publiée, sans doute, aux frais du gouvernement français. Une allocation a été demandée à l'Assemblée Législative, à cette fin (mai 1851), par M. le ministre de l'intérieur. Nous placerons ici quelques extraits du Rapport présenté à l'Assemblée. Ils donneront une juste idée du beau travail de M. Perret, et en même temps ils feront bien apprécier à nos lecteurs l'importance des inscriptions, des peintures et autres objets antiques retrouvés dans les entrailles de la Rome souterraine. Nous sommes heureux de voir l'érudition et l'art, entre des mains françaises, concourir si efficacement à la réhabilitation des arts chrétiens et à la glorification de l'Eglise. Faire connaître les œuvres de l'Eglise, à quelque époque que ce soit, n'est-ce pas toujours faire l'apologie de l'Eglise et la venger des attaques du protestantisme? Les réformateurs du XVIe siècle et leurs héritiers peuvent-ils regarder ces témoins de nos croyances catholiques, toujours invariables, toujours les mêmes, et persévérer dans leurs déclamations contre les prétendues innovations de l'Eglise catholique romaine? Bénissons de nouveau la divine Providence qui prend soin de mettre en évidence de plus en plus la sainteté et la pureté de la doctrine de l'Eglise fondée par Jésus-Christ, et la gardienne incorruptible des enseignements divins et de la tradition apostolique.

Voici les extraits du Rapport de M. le ministre de l'intérieur :

« Un artiste français, M. Perret, architecte et peintre de talent, s'est spécialement livré, en Italie, à l'étude des monuments des pre-

miers siècles de l'ère chrétienne. Ceux de ces monuments qui existent dans les collections romaines, et particulièrement dans le Musée du Vatican, et qui jusqu'alors avaient été seuls étudiés et reproduits, n'ont été que le point de départ des travaux de M. Perret. Il a voulu en quelque sorte remonter aux origines de cet art si longtemps négligé, et, pendant cinq années, confiné dans les catacombes romaines, il a exploré dans tous les sens cette cité souterraine qui s'étend sous la ville antique : il en a copié les peintures et les inscriptions, et partout il a signalé son passage par de nombreuses et importantes découvertes.

« De retour en France, et après avoir mis en ordre ses précieux documents, M. Perret éprouve le désir légitime de livrer à la publicité les richesses qu'il a recueillies. Dans ce but, il a sollicité du ministère de l'intérieur une aide indispensable pour conduire à bonne fin son importante entreprise, et qui sans doute lui serait bien légitimement due; mais les matériaux réunis sont si nombreux que leur publication doit occasionner des frais considérables, dépassant de beaucoup les ressources ordinaires du crédit des souscriptions.

« Le principal mérite de l'ouvrage de M. Perret consiste non-seulement dans la multiplicité, mais surtout dans la nouveauté des documents recueillis, et dans la lumière singulière qu'ils apportent sur les origines de l'art chrétien et sur l'authenticité d'un grand nombre de monuments dont la date est désormais certaine.

« Ces monuments abondent dans les catacombes romaines, dont ils composent, en quelques sorte, exclusivement la décoration. En effet, ces vastes souterrains servirent, dans les premiers siècles du christianisme, de refuge aux fidèles persécutés, de lieu sacré pour la célébration des saints mystères, et de dépôt pour les sépultures des confesseurs de la foi. Plus tard, quand la religion nouvelle eut triomphé, quand les chrétiens purent pratiquer leur culte en public, les catacombes restèrent des cimetières consacrés, et la piété des papes et des fidèles se plut à les enrichir de monuments et de peintures où l'histoire de l'art chrétien se trouve comme reproduite, époque par époque, pendant une longue suite de siècles.

« Jusqu'ici, les catacombes n'avaient été qu'imparfaitement étudiées. Quelques ouvrages avaient donné des spécimens curieux, mais peu exacts, des monuments qu'elles renferment; les lacunes que présentent ces publications, et leur système de traduction infidèle, s'expliquent par leur date. Le travail de Bottari est de 1737, et les recueils de Bosio et de Arringhi datent de 1632 et 1651. Les seules planches moins imparfaitement représentées se trouvent dans l'ouvrage de Séroux d'Agincourt; mais elles sont en petit nombre et de dimensions trop réduites pour donner une idée exacte des monuments qu'elles reproduisent.

« C'est à la restitution de cette partie de l'histoire de l'art, si inexactement présentée jusqu'ici, qu'elle était pour ainsi dire inconnue, que M. Perret a consacré cinq années de son existence. Dans la patiente et minutieuse exploration de plus de soixante catacombes, qui présentent un parcours de près de trois cents lieues, il a recueilli une foule de monuments, de dates certaines, qui lui ont permis de rattacher l'art antique à l'art moderne, et d'éclaircir même certains points de l'histoire du christianisme. En outre, et toujours à ce double point de vue de l'art et du culte, il a pu établir d'une manière plus sûre les origines des images traditionnelles du Christ, de la Vierge, des apôtres, et d'un grand nombre de saints personnages.

« Ainsi, par exemple, dans les catacombes de Sainte-Calixte, sur la voie Appienne, il a découvert les plus anciennes peintures connues où soient figurées les images du Christ, et retraçant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces peintures, qui remontent aux Ier et IIe siècles, seront reproduites par cinquante-huit planches de l'ouvrage de M. Perret. Le paganisme expirant et la religion nouvelle s'y combinent singulièrement et indiquent aussi clairement que possible la transition. Ainsi les sujets sont bien pris dans l'Ancien et le Nouveau Testament, mais la distribution des groupes, les accessoires, et en général l'aspect et tout ce qui tient au mode d'exécution, appartiennent à l'art païen encore florissant. Le christianisme fournit le fond, le paganisme la forme. De siècle en siècle, et à mesure que le christianisme gagne du terrain, cette forme se modifie; l'art nouveau cherche et trouve un nouveau mode de représentation. Il ne se borne plus à penser, il exprime avec un langage qui lui est propre.

« Les découvertes faites aux catacombes de Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, dont les peintures paraissent remonter aux IIe et IIIe siècles, ne sont pas moins intéressantes. Au nombre des cinquante-sept sujets recueillis par M. Perret, on remarque Adam et Eve, Tobie et l'ange, Hérode et les Mages, le Paralytique.

« Aux catacombes de Sainte-Cyriaque, sur la voie Tiburtine, M. Perret a découvert une curieuse image de la Vierge, et peut-être les plus anciens portraits que l'on connaisse de sainte Cécile, de sainte Cyriaque et de sainte Catherine. Ces peintures datent des IIIe et IVe siècles. A Sainte-Priscille, à Sainte-Sixte, à Sainte-Praxède et dans un grand nombre d'autres catacombes, les recherches de M. Perret n'ont pas eu de moins heureux résultats; il y a retrouvé plus de quatre-vingt-trois sujets, la plupart relatifs aux origines du christianisme.

« Mais les plus intéressantes de ces découvertes sont celles que M. Perret a faites lors de l'ouverture, opérée sous sa direction, du célèbre puits de la Platonia, qui servit de tombeau, pendant un certain temps, à saint Pierre et à saint Paul, que le pape Da-

mase fit orner de peintures à fresque en 365, et qui, depuis cette époque, était resté fermé. Ces fresques représentent Notre-Seigneur et les apôtres.

« Quant aux nombreux modèles de vases et de lampes, les peintures sur verre et les inscriptions recueillies en *fac-simile*, au nombre de cinq cents, par M. Perret, sont des quatre premiers siècles du christianisme.

« Ce simple exposé doit vous convaincre, messieurs les représentants, de l'extrême importance de l'œuvre de M. Perret. Nous devons ajouter que ce travail acquiert un grand prix par la fidélité scrupuleuse que l'auteur a apportée dans la reproduction de ces œuvres naïves des premiers temps de l'art chrétien. Les peintures ont été calquées, les monuments mesurés, les inscriptions prises en *fac-simile*, et les portefeuilles de M. Perret, qui se composent aujourd'hui de 360 études in-folio, présentent 154 fresques, 65 morceaux divers, 20 peintures sur verre, 26 études de vases, lampes, ornements, etc., et 95 planches épigraphiques, offrant plus de 400 inscriptions.

« Vous voyez, messieurs les représentants, de quelle importance serait pour l'art et pour l'archéologie la publication de ***Rome souterraine*** de M. Perret.

« La commission des monuments historiques, à laquelle cet artiste a soumis l'ensemble de son travail, en a reconnu sur-le-champ le singulier mérite, et elle a témoigné, à l'unanimité, qu'elle attacherait le plus vif intérêt à la publication d'une œuvre vraiment unique. »

II.

Les inscriptions de l'époque gallo-romaine intéressent spécialement notre histoire. Pour en faciliter l'intelligence, nous avons donné les abréviations qu'on y rencontre, avec leur interprétation, à l'article **Gallo-Romain** (*Voy.* ce mot).

III.

Il serait difficile de faire connaître les diverses variations de la paléographie murale au moyen âge sans entrer dans des détails qui appartiennent en propre à la diplomatique. Nous renvoyons au ***Dictionnaire de Diplomatique chrétienne***, par M. Quantin, publié par M. l'abbé Migne. Nous ferons ici quelques observations seulement. De l'époque Romano-byzantine primordiale on possède un petit nombre d'inscriptions. Elles se trouvent gravées sur marbre et sur pierre et sont déposées dans les Musées. Une des plus précieuses, sans contredit, est l'inscription grecque trouvée à Autun par M. l'abbé Pitra, dans le cimetière des chrétiens. Elle a été publiée dans les ***Annales de Philosophie chrétienne*** et a donné matière à d'intéressantes dissertations. M. de Caumont a publié dans le ***Bulletin monumental*** plusieurs inscriptions chrétiennes latines des Musées de Trèves et de Lyon. Voici une inscription curieuse, quoique d'une latinité barbare, qui se trouve dans le Musée de Lyon. Nous la reproduisons en caractères ordinaires, tout en conservant l'orthographe et les fautes de langage.

IN HOC TVMOLO
REQVIISCIT BONAE
MEMORIAE ROMANVS
PRESBITER QVI VIXIT
IN PACE ANNIS LXIII
OBIIT NONVM K. FEB
RARIAS.

A une certaine époque, chaque ligne est comprise entre deux raies horizontales tracées dans la pierre et dont l'écartement détermine la hauteur des caractères. Cet usage remonte au moins au VIIe siècle, d'après les Bénédictins; mais on ne saurait affirmer que tous les graveurs aient employé constamment ce moyen de se guider, ni qu'ils aient commencé en même temps à s'en servir.

Notons que les caractères ou lettres employés dans les inscriptions murales n'ont pas subi les mêmes changements et n'ont pas suivi les mêmes modifications que ceux employés dans l'écriture ordinaire sur vélin ou papier. Dans la paléographie monumentale, on s'est servi à peu près exclusivement de lettres capitales, tandis que dans l'écriture commune on s'est servi de minuscules et d'abréviations. Comme les capitales ont peu varié jusque vers le commencement du XIIIe siècle, on conçoit qu'il est quelquefois assez difficile de déterminer d'une manière positive l'âge d'une inscription, d'après la forme seule des lettres. Il y a néanmoins quelques indices qui peuvent guider les érudits; mais ces indices sont fugitifs, et il n'y a que ceux qui ont eu l'occasion de voir une grande quantité d'inscriptions murales qui puissent en user avec quelque sécurité. Beaucoup d'inscriptions murales du XIe siècle n'offrent rien qui les puisse distinguer d'une époque plus ancienne: elles sont généralement faciles à lire, malgré l'emploi des lettres liées et des abréviations.

Au XIIe siècle, surtout durant la seconde moitié à mesure que l'on approche du XIIIe siècle, quelques lettres se modifient, la forme générale des capitales éprouve des changements, elles se resserrent, s'allongent de bas en haut; on distingue le travail de transformation qui s'opère dans l'écriture murale comme dans l'architecture elle-même. Ainsi, dans l'**H** et dans l'N, le second jambage s'étend au-dessous de la ligne et se termine par un crochet: l'U semble formé d'un **I** et d'un S. Le T prend la forme d'un C surmonté d'une barre horizontale.

Au XIIIe siècle, plusieurs lettres subissent des modifications assez considérables. Il serait difficile de les indiquer. Nous placerons ici le *fac-simile* suivant d'une inscription de la fin du XIIIe siècle:

ANNO · DOMINI
MILLESIMO · DUCENTES MO
OCTOGESIMO NONO

Les capitales employées pour les sceaux ont absolument la même forme que celles des inscriptions murales. L'écriture cursive n'a été employée au XIIIe siècle, que pour les manuscrits, excepté dans les cas très-rares.

Les inscriptions murales du XVe siècle sont assez difficiles à lire. On se sert de l'écriture cursive très-souvent et les lettres sont fréquemment dénaturées et si allongées qu'on a peine à les reconnaître. Il en est de même du XVIe siècle. C'est, peut-être, à cette dernière époque que les inscriptions et les manuscrits sont les plus difficiles à déchiffrer.

IV.

Quant aux inscriptions elles-mêmes qui décoraient les édifices sacrés, elles étaient si nombreuses et si longues, dans certains cas, qu'il serait presque impossible de les rapporter. Nous renvoyons à l'article EGLISE, où nous avons mis de curieux extraits des ouvrages de saint Paulin de Nole. On y voit plusieurs inscriptions en vers latins qu'il avait composées lui-même pour être placées en différents endroits de la basilique qu'il avait fait bâtir en l'honneur de saint Félix.

Nous rapporterons encore à ce sujet le trait suivant, avec une inscription antique traduite du latin en français, par un auteur du siècle dernier.

Saint Paulin, écrivant à saint Sévère, se plaint de ce qu'il l'avait fait peindre dans le baptistère de sa nouvelle église, vis-à-vis du portrait de saint Martin. « Vous avez, lui dit-il, diminué et peut-être perdu entièrement le mérite de vos illustres travaux, et profané, ce semble, un lieu saint en y mettant le portrait d'un grand pécheur. » Il ajoute néanmoins que cette conduite est prudente et judicieuse, en ce que les nouveaux baptisés voyant son portrait, connaîtraient l'obligation qu'ils ont de faire pénitence ; et qu'en jetant les yeux sur celui de saint Martin, ils verraient un modèle parfait de sainteté qu'ils doivent copier. Il lui marque ensuite qu'il lui a envoyé suivant ses ordres, des vers sur les deux figures qu'il avait fait peindre dans son baptistère, le laissant le maître de s'en servir s'il le jugeait à propos. Voici les seconds :

Riche des biens du ciel, et pauvre pour lui-même,
Sévère a décoré ces saints fonts de baptême ;
Où l'homme de la mort à la vie appelé,
Au Seigneur par les eaux se voit renouvelé.
Il a peint en ce lieu deux différents modèles,
Qui peuvent tour à tour instruire les fidèles :
L'un du grand saint Martin est l'auguste portrait,
Et l'autre de Paulin a jusqu'au moindre trait.
L'un saint et couronné des mains de la Victoire,
Elève l'innocent au comble de la gloire ;
L'autre enseigne aux pécheurs, en donnant ce qu'il eut,
A ne rien estimer autant que son salut.

Saint Sévère avait fait lui-même des vers pour mettre au-dessus de ces deux peintures ; et saint Paulin ne consent d'y voir les siens qu'à condition que ceux de saint Sévère y demeureraient, afin, dit-il, qu'ils paraissent comme des pierres précieuses en comparaison de ceux que j'ai faits. Il lui envoya en même temps d'autres vers pour l'ornement de ses deux églises ; et d'autres encore en l'honneur de saint Clair, patron d'une des deux. Il y joignit ceux qu'il avait faits pour les églises de Nole et de Fondy. Voici comme il décrit la première de ces deux églises, qui était dédiée à la gloire de Dieu, sous le titre et l'invocation de saint Félix.

La face n'en était point tournée comme le sont ordinairement celles des autres églises, du côté de l'orient ; mais elle était tournée vers le tombeau de saint Félix. Elle avait trois voûtes, une haute et deux basses. On préparait sous la basse, qui était à droite, les choses nécessaires au divin sacrifice ; et lorsqu'il était achevé, les ministres se retiraient avec le prêtre sous celle qui était à gauche, pour y rendre leurs actions de grâces et y faire leurs prières. Comme l'autel était placé au milieu de ces trois voûtes, saint Paulin y fit placer les reliques non-seulement de saint Félix, mais aussi celles des apôtres et des martyrs. Les voûtes et les

murailles étaient revêtues de marbre et historiées à la mosaïque. Ces peintures représentaient divers mystères, entre autres celui de l'ineffable Trinité et de l'Incarnation. La nef de l'église et tout l'espace qui était distingué du chœur, était accompagné de deux galeries, soutenues par une double rangée de colonnes, qui formaient de grandes arcades; et, dans chacune de ces galeries il y avait quatre oratoires, où ceux qui désiraient méditer la loi de Dieu et le prier en secret pouvaient se retirer. Au-dessus de la porte d'entrée qui répondait à la rue, saint Paulin avait fait peindre une croix, et mis sur le frontispice des vers pour apprendre à ceux qui entraient ce qu'elle signifiait. Il en mit aussi au-dessus de la porte de chaque oratoire, et dans tous les endroits de l'église où il les crut nécessaires pour l'édification des fidèles. Les croix étaient peintes en rouge; elles étaient surmontées de deux colombes, pour montrer que la simplicité conduit à l'immortalité. Le signe de la croix peint à l'entrée de l'église enseignait aux fidèles qui venaient y faire leurs prières qu'ils ne pouvaient espérer la couronne de l'immortalité qu'en portant la croix.

INSTRUMENTA CHRISTI. — I. Sous ce titre, nous réunissons les objets suivants: 1° la croix; 2° les clous; 3° la couronne d'épines; 4° le titre ou l'inscription placée sur la croix.

Nous avons déjà donné d'amples détails sur la croix, les clous et la couronne d'épines à l'article Autel (*Accessoires des autels*). Voyez encore Croix. Nous compléterons ici ce que nous avons à dire sur ce sujet.

Plusieurs auteurs, entre autres saint Thomas, ont pensé que la croix de Notre-Seigneur était faite de manière à ce qu'il n'y eût pas de branche de croix au-dessus de la traverse et qu'elle figurât la lettre T. Divers passages de Tertullien et même de Lucien semblent favoriser cette opinion. Nicolas Rigault, l'éditeur érudit des œuvres de plusieurs saints Pères, ajoute à ce sujet: « Nos ancêtres paraissent avoir suivi cette tradition dans les Missels antiques. Sur la lettre T, qui commence la première phrase du canon *Te igitur, clementissime Pater*, ils représentent la figure du Christ en croix. On a mis, de nos jours, à la place, un crucifix à la page qui précède le commencement du canon. » Il est à remarquer que la lettre T reproduit le *Tau* des Grecs, celui des Samaritains et le *Tau* primitif de l'alphabet hébreu. Cela est expliqué par saint Jérôme dans le passage suivant: *In antiquis Hebræorum litteris, quibus usque hodie utuntur Samaritani, extrema* Tau *littera crucis habet similitudinem, quæ in Christianorum frontibus pingitur, et frequenti manus inscriptione signatur.* Saint Jérôme cherche à expliquer un texte fort obscur du prophète Ezéchiel, cap. IX, vers. 4, 5 et 6. Nous proposerons à ce sujet l'interprétation donnée par le savant Huet, évêque d'Avranches (*Demonstrat. evangel.*, prop. IX): *Crucis Christi non rudem aliquam et obscuram informationem, sed expressam effigiem dedit Ezechiel* (Tau *Samaritanum* σταυροειδὲς, *Ezechieli memoratum, crucis Christi symbolum*), *seu potius apud Ezechielem Deus ipse cum piorum hominum frontes signari jussit littera* Tau: *interfici vero eos qui ea notati non essent. Illo tempore priscis elementis samariticis Hebræi utebantur; Samaritæ vero litteras singulas multiplici forma depingebant. Et* Tau *quidem, quæ postrema erat, præter alias formas, crucis speciem obtinebat, non ejus duntaxat in qua lignum transversum sustinet stipes arrectarius, sed alterius etiam quæ* Χειώδης (*similis litteræ* X) *est, sive decussata. Utramque crucis formam habet littera* Tau *in vetustis Hebræorum siclis qui servantur in eruditorum loculis et in illorum libris pinguntur. Unde a Scaligeri animadversione defenditur Origenes, qui hoc Ezechielis testimonium exponens, accepisse se scribit ab Hebræo quodam Christi doctrinam amplexo, in antiquis elementis Hebræorum* Tau *formam crucis habere. Antiqua elementa vocat* ἀρχεῖα στοιχεῖα, *Samariticas litteras; quas ab Hebraicis recentioribus, seu potius Babylonicis quibus post Babylonicam captivitatem uti cœperunt Judæi, accurate distinguit his verbis quæ e veteri Catena in psalmos excerpsimus: « Et in accuratioribus exemplaribus scriptum est vetustis litteris Hebraicis, non hodiernis. Narrant enim Esdram post captivitatem aliis esse usum. »*

Un autre homme rempli d'érudition, traitant du même sujet, s'exprime d'une manière non moins remarquable, dans la *Bibliothèque critique* publiée par Richard Simon en 1708, sous le nom de M. de Sainjore, tom. II, pag. 415-417: « Avant que de finir ma dissertation, j'ajouterai deux mots sur l'ancien *Tau* des Hébreux, lequel a la figure d'une croix, au moins de ce qu'on appelle croix de Saint-André. Scaliger, qui en jugeait par l'alphabet samaritain tel qu'il a été imprimé par Guillaume Postel, et qui se trouve dans les livres des Samaritains tel que nous les avons présentement, se récrie contre Origène et contre saint Jérôme comme s'ils avaient avancé une fausseté manifeste. S'il avait consulté l'alphabet samaritain que R. Azarias a fait imprimer au chap. 56 de son *Imré-bina* (*Verba intelligentiæ*), il n'aurait pas été si décisif, car il y aurait vu deux figures de cette lettre, et une de ces figures a la forme d'une croix de Saint-André, X. Jérôme Aléander envoya au P. Morin deux sicles où le *Tau* avait la figure de croix. Ce savant cherchant la raison pourquoi elle n'avait point cette figure dans les livres des Samaritains, il juge que ce changement vient de ce que les Samaritains, pour écrire plus vite, ont formé cette lettre d'un seul trait de plume, ce qui paraît assez vraisemblable. »

D'autres écrivains pensent que la lettre *Tau* n'a pas une entière ressemblance avec la croix. Tel est le sentiment de saint Irénée et de saint Augustin. Saint Irénée dit à ce sujet, lib. III, cap. 42: *Ipse habitus crucis fines et summitates habet quinque; duos in*

longitudine, et duos in latitudine, et unum in medio, ubi requiescit qui clavis affigitur. Saint Augustin parle non-seulement des quatre extrémités de la croix, mais encore il en explique la signification symbolique. Après avoir cité ces paroles de saint Paul (*Ephes.* III, 18) : *Ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis quæ sit longitudo et latitudo, et sublimitas et profundum*, il s'exprime de la sorte, en écrivant à Pauline (*Epist.* 112, cap. 13) : *Ego hæc verba apostoli Pauli sic intelligere soleo : in latitudine bona opera charitatis ; in longitudine perseverantiam in bonis usque in finem ; in altitudine, spem cœlestium præmiorum : in profundo, inscrutabilia judicia Dei, unde ista gratia Dei in homines venit ; et hunc intellectum coaptare etiam sacramento crucis.*

Pour rapporter encore quelques extraits des écrits des saints Pères, nous citerons, parmi les plus curieux, les passages suivants. Saint Grégoire de Nysse (*Orat. in resurrect. Domini*) s'exprime ainsi : *Partes illius* (crucis) *singulas propriis nominibus appellavit Apostolus. Eam enim quæ a medio deorsum vergit, profundum vocat ; quæ autem sursum, altitudinem; latitudinem vero et longitudinem, illas quæ utrinque transversæ protenduntur, ut quæ hinc a medio producitur, latitudo ; quæ autem illinc, longitudo nominetur.* Saint Augustin, outre les passages déjà mentionnés, parle ainsi (*Tract.* 18 *in Joan.*, § 5) : *Lata* (crux) *est in transverso ligno quo extenduntur pendentis manus ; longa est a transverso ligno usque ad terram, ubi dorsum pedesque figuntur ; alta est in cacumine quo transversum lignum sursum versus exceditur.* Le même docteur ajoute (*In psal.* CIII) : *Erat latitudo in qua porrectæ sunt manus, longitudo a terra surgens in qua erat corpus infixum, altitudo ab illo divexo ligno sursum quod eminet, profundum ubi fixa erat crux, et ibi omnis spes vitæ nostræ.*

Le poëte Sédulius écrit les ve.s qui suivent :

Neve quis ignoret speciem crucis esse colendam,
Quæ Dominum portavit, ovans ratione potenti,
Quattuor inde plagas quadrati colligit orbis ;
Splendidus auctoris de vertice fulget Eous,
Occiduo sacræ lambuntur sidere plantæ,
Arcton dextra tenet : medium læva erigit axem.

Saint Isidore de Séville, écrivant sur le chap. V du livre des Juges, dit : *Iste trecentorum* (Gedeonis militum) *numerus in* T *littera continetur, quæ crucis speciem tenet, cui si super transversam lineam id quod in cruce eminet addetur, non jam crucis species, sed ipsa crux esset.*

Saint Jean Damascène (*De fide orthodoxa*, lib. IV, cap. 11), dit la même chose : *Quatuor extremæ crucis partes per medium centrum inter se cohærent et constringuntur.*

II.

Quant aux clous qui ont servi à attacher Notre-Seigneur à la croix, étaient-ils au nombre de trois ou de quatre ? Saint Grégoire de Tours, et plusieurs des écrivains ecclésiastiques les plus anciens, pensent qu'ils étaient au nombre de quatre : *Unum ex quatuor clavis*, dit saint Grégoire de Tours (*Helena*), *deponi jubet in pelago* (*De Gloria martyr.*, cap. VI). « Les quatre clous, dit Innocent III, sont les quatre vertus principales. » Raban Maur, archevêque de Mayence admit aussi le nombre de quatre clous. Ces auteurs ont-ils été guidés, dans leur opinion, par l'histoire, ou par les crucifix qu'ils avaient sous les yeux ? c'est ce qu'il nous serait impossible actuellement de savoir. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que les plus anciennes images du crucifix ont toujours quatre clous.

Les crucifix avec trois clous sont aujourd'hui fort communs, et l'on en trouve dans toutes nos églises. Mais cette manière de représenter le Christ en croix, paraît beaucoup plus moderne que l'autre. On peut consulter à ce sujet le chap. 6 du liv. IV *De sacris imaginibus, auctore Joanne Molano*, et les *Annales archéologiques* dirigées par M. Didron.

III.

Relativement à la couronne d'épines, nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit à l'article Autel (*Accessoires des autels*). Voy. encore lib. IV, cap. 7, du *Traité des saintes images* de Molanus.

IV.

Pour le titre de la croix ou l'inscription qui la surmontait, on peut consulter un ouvrage qui en traite *ex professo* et qui a pour titre : *Titulus sanctæ crucis, seu historia et mysterium tituli sanctæ crucis Domini nostri Jesu Christi, libri duo ; auctore Honorato Nicqueto e societate Jesu.* Ce livre a été publié pour la première fois en 1647. On en trouve une courte analyse dans le *Traité des saintes images* par Molanus, dans l'*Auxiliaire catholique*, tom. Ier. Il a été publié une dissertation curieuse sur ce sujet par les Bénédictins de l'abbaye de Solesmes.

INSTRUMENTS de supplice des martyrs chrétiens. — Nous donnerons, sans aucun détail, l'inventaire des principaux instruments de torture et des divers genres de supplices employés contre les martyrs, surtout pendant les trois siècles de persécution nommés l'Ere des martyrs, d'après l'ouvrage intitulé : *De cruciatibus martyrum*, par Gallonius ; celui intitulé : *Sacræ Christi imagines martyrum una cum instrumentis* ; ou encore : *Ecclesiæ militantis triumphi* ; celui intitulé : *Demonstratio historiæ ecclesiasticæ comprobata monumentis*, par les deux Bianchini.

Ce simple catalogue suffira pour éclaircir plusieurs passages des historiens sacrés et des historiens profanes. On a trouvé dans les tombeaux des catacombes plusieurs de ces instruments de martyre. Nous signalerons en particulier les tenailles aiguës trouvées en creusant les fondations de la basilique actuelle de Saint-Pierre de Rome, et qui ont été gravées dans la *Roma Sotteranea* de Bosio. Plusieurs de ces instruments sont

connus par d'autres monuments. L'inventaire que nous plaçons ici a donc une importance à la fois historique et archéologique.

Alapæ.
Apices.
Arbores alligatæ.
Arthrembolæ.
Balnei.
Balteus.
Bestiæ.
Bractea.
Calami acuti.
Calx viva.
Canes.
Carceres.
Catapulta.
Catasta.
Claves.
Cochlea.
Crepidæ ferreæ ignitæ.
Cruces varii generis.
Crurifragia.
Cuspides ferrei.
Cyphonismus.
Decapitatio.
Equuleus.
Fasces.
Fidiculæ.
Flagella plumbata.
Flagra.
Forcipes.
Fornaces.
Fumus ad suffocandum.
Fanalia.
Furcæ.
Fustes.
Galea ignita.
Ignis.
Laminæ ardentes.
Lampades ardentes.
Lapides.
Lebetes, sive vasa ænea.
Lectus ferreus.
Leones.
Lora.
Mallei plumbati.
Manicæ.
Mel ad ungenda corpora martyrum.
Metalla.
Muscæ et apices.
Mures.
Nervi.
Numellæ, genus vinculi lignei.
Obeliscus ferreus.
Olla.
Orbicularia.
Pali acuti.
Pectines ferrei.
Plumbatæ.
Plumbum.
Pondera.
Rotæ.
Sagittæ.
Sal.
Sarmenta ad comburendum.
Sartago.
Scaphæ.
Scorpiones.
Sella ferrea ignita.
Secures.
Serpentes.
Serra ferrea.
Stimulus.
Stipites.
Streblæ ad luxandos artus.
Styli ferrei.
Subulæ ferreæ.
Suffocatio per aquas, fumum, arenarium, pulverem, plumbum, etc.
Suspensiones variis modis.
Taurus æneus.
Tædæ.
Terebra.
Testacea.
Torcularia.
Torques ferreus cum clavibus acutis.
Tribuli acuti.
Trochleæ.
Truncatio pedum, manuum, digitorum.
Tunica ferrea.
Tympana.
Verubæ.
Viperæ.
Virgæ varii modi.
Uncus ferreus.
Ungulæ ferreæ, etc. etc.

On trouvera également des détails pleins d'érudition sur cette matière dans l'ouvrage intitulé : *De inclyto agone martyrum*, par le P. Ildefonse de Flores.

Le savant Baronius, dans ses Notes au Martyrologe romain, donne des renseignements sur plusieurs genres de supplices et plusieurs instruments de torture employés contre les chrétiens.

On peut voir encore quelques bons renseignements sur le même sujet dans l'ouvrage de Montfaucon, intitulé ; l'*Antiquité expliquée* par les *monuments*, tom. V, part. III, chap. 2, 3, 4.

INTAILLE. — Gravure en creux. On appelle *intailles*, d'un nom général, les pierres fines gravées en creux; les *camées* sont les pierres fines gravées en relief.

INTERSECTION. — Dans les monuments de la période Romano-byzantine, surtout au XIIe siècle, on voit des cintres entre-coupés par d'autres cintres, de manière à former des ogives par intersection. Les ogives sont seulement indiquées par les archivoltes des arcades, et rarement elles sont percées et ouvertes. C'est sur la formation de l'ogive par cet entre-coupement des cintres que le savant docteur Milner, évêque catholique d'Angleterre, auteur de plusieurs ouvrages justement estimés, fonda son système, que Bentham avait déjà entrevu .Ce système, qui n'a aucune base solide et qui a été abandonné complétement, consiste à soutenir qu'on est redevable de l'invention de l'arc-ogive et de l'architecture ogivale à l'observation des ogives dues à l'intersection des arcades à plein-cintre. *Voy. Ogive.*

INTRADOS. — Surface intérieure et concave d'un arc, d'une voûte, ou seulement sa courbe interne.

L'*intrados* des arcs concentriques d'une grande archivolte Romano-byzantine est parfois décoré comme la face même de la bande.

Le petit arc ogival est souvent orné ou divisé par un trèfle tronqué, arrondi ou aigu.

A la fin du XIIIe siècle et au XIVe, on voit l'arc de plus grande dimension s'orner d'une sous-arcature dont les axes rayonnent. Au XVe siècle et au XVIe, cette dentelle prend souvent la direction verticale.

L'*intrados* est opposé à l'*extrados* (Voy. ce dernier mot, et ARCADE).

INVENTAIRE. — Nous avons eu souvent l'occasion de citer d'assez longs extraits des inventaires des anciennes cathédrales de France et d'Angleterre. On y trouve les meilleurs renseignements sur le mobilier et la décoration des édifices religieux. Les indications fournies par les inventaires, quelque courtes et incomplètes qu'elles soient, sont préférables aux descriptions des auteurs modernes, quelque versés qu'on les suppose dans l'étude et la connaissance des antiquités chrétiennes. Il règne dans les premiers une simplicité qui ne saurait induire en erreur. Tandis que dans les seconds, l'interprétation est quelquefois trop hardie, pour ne pas dire un peu arbitraire.

Nous conseillons donc fortement aux archéologues et aux amis de nos arts chrétiens du moyen âge, d'aller puiser fréquemment leurs renseignements à la source des inventaires dressés à une époque déjà éloignée de nous. On a publié dans les *Annales archéologiques* plusieurs inventaires ou extraits d'inventaires très-curieux. C'est un excellent exemple que doivent suivre tous ceux qui s'appliquent sérieusement à connaître les nombreux objets meubles qui remplissaient autrefois nos églises. Les guerres de religion ont privé nos monuments religieux de la plupart de ces objets. Quand le calme commença à renaître, on dressa des inventaires des objets qui avaient disparu. C'est aujourd'hui une mine inépuisable de renseignements de tous genres. Nous plaçons ici l'inventaire de Saint-Martin de Tours.

Inventaire des vases d'or et d'argent, perles, pierreries, ornements d'autels, habits sacerdotaux et bijoux, qui étaient dans le trésor

de l'église de Saint-Martin de Tours, lorsqu'elle fut pillée par les hérétiques huguenots, au mois de mai de l'année 1562, *fidèlement extrait de deux autres inventaires qui en furent faits en présence des officiers de justice, l'un en l'année* 1493 *en vertu des lettres roiaux accordées par le roi Charles VIII ; l'autre en l'année* 1562 *par ordre de M. le prince de Condé.*

I. La coupole et le dôme d'argent, dont le tombeau de saint Martin était couvert, pesant 333 marcs 4 onces.

II. La grande châsse, où reposait le corps de saint Martin, dont le frontispice et les bas côtés étaient d'or, et le reste de vermeil, le tout pesant ensemble 174 marcs 5 onces. Elle était enrichie d'agates, de topazes, de saphirs, d'émeraudes, de perles, et autres pierres précieuses, dont le prix était presque inestimable.

III. Le chef d'or de saint Martin, avec sa mitre et son collier, du poids de 51 marcs 10 onces, enrichi de 42 pierres précieuses, et de plusieurs perles, avec son soubastement de vermeil doré, pesant 38 marcs 2 onces.

IV. Trois châsses d'or, dans l'une desquelles était une partie de la tunique de Notre-Seigneur et de la vraie croix, pesant 12 marcs 3 onces, enfermée dans une autre châsse de vermeil. La seconde avait la figure d'un château. Le roi Louis XI la donna à Saint-Martin en action de grâces de la prise de la ville de la Guierche. Elle pesait 52 marcs 2 onces. La troisième était le profil en relief du château du Plessis-lez-Tours, enrichi de pierreries, du poids de 21 marcs 6 onces donné par le même roi.

V. Trois châsses de vermeil, l'une du poids de 48 marcs 4 onces enrichies de 60 pierres précieuses, où était le corps d'un des saints Innocents; l'autre de 47 marcs, où étaient des reliques de saint Maurice et de ses compagnons, et la troisième de 18 marcs 5 onces, où on conservait de la terre de la fosse où saint Martin avait été inhumé la première fois.

VI. Dix châsses de vermeil, la plupart enrichies de pierreries, où étaient renfermés les corps des saints évêques de Tours, Brice, Eustoche, Perpète, Eufrone et Grégoire, ceux de saint Épaïn, martyr, et des bienheureux Alchuin, abbé de l'église de Saint-Martin, et précepteur de Charlemagne, avec partie de plusieurs corps saints. Les chefs de saint Brice, saint Grégoire de Tours, de sainte Cécile et de sainte Radégonde, partie d'or, partie de vermeil, où était un os du bras de saint Sévère Sulpice qui a écrit le premier la Vie de saint Martin.

VII. Un reliquaire d'or pesant 16 marcs 2 onces, enrichi de pierreries. Un autre de 12 marcs 3 onces. Un autre de 33 marcs 5 onces.

VIII. Un reliquaire de vermeil fait en forme de château, à la porte duquel était un ange tenant un vase d'or, où il y avait des reliques de saint Étienne, premier martyr, et au-dessus une figure de Notre-Dame, avec deux anges à ses côtés, du poids de 12 marcs 5 onces. Un reliquaire de vermeil, où était un os de l'épaule de saint Perpète, pesant 6 marcs 5 onces.

IX. Deux figures de vermeil représentant deux anges pesant 46 marcs 2 onces. Une image de Notre-Dame dans une niche, accompagnée de deux anges, le tout de vermeil, et du poids de 76 marcs 7 onces. Deux figures de saint Martin à cheval avec son pauvre, pesant 8 à 9 marcs. Deux autres figures du même saint en habit d'évêque, aussi de vermeil pesant chacune 12 à 13 marcs. Huit figures de plusieurs autres saints et saintes, environ de même poids. Deux autres figures de Notre-Dame tenant son enfant entre ses bras aussi de vermeil, l'une pesant 32 marcs 4 onces l'autre 12 marcs 2 onces. Quinze autres figures de saints de moindre grandeur. Un grand tableau et plusieurs autres images plates de vermeil enrichies de saphirs. Un grand ange d'argent, tenant un chandelier à branches. Un homme armé, tenant en sa main un chandelier de vermeil pesant 9 marcs.

X. Deux grandes figures, l'une d'agate et l'autre de sardoine, représentant Mars et Vénus.

XI. La figure au naturel du roi Louis XI à genoux avec son coussin, ses ornements royaux et son bonnet enrichi de pierreries, le tout d'argent et du poids de 126 marcs 2 onces.

XII. Une grande croix d'or à trois croisons, appelée communément la croix patriarcale de saint Martin, enrichie de 63 pierres précieuses, d'un collier de perles d'un très-grand prix, de pendants de perles et de pierreries à chacune des extrémités des croisons. Elle pesait 33 marcs 2 onces.

XIII. Trois autres grandes croix d'or pour les processions, dont l'une pesait 33 marcs et 5 onces, l'autre 18 marcs, et la troisième 16 marcs 2 onces, un camaïeu de grand prix était attaché à chacune, et la dernière avait encore outre le camaïeu un onyx des plus beaux. Une grande croix de vermeil à deux croisons pour la procession. La grande croix avec le crucifix de la nef, tout d'argent enrichi de plusieurs pierres précieuses.

XIV. Deux croix d'or pour l'autel, pesant chacune 5 marcs, dans l'une desquelles était une épine de la couronne de notre Notre-Seigneur, et de la vraie croix, et dans l'autre de la vraie croix seulement. Deux autres croix de vermeil, à peu près de même poids.

XV. Une grande paix d'or pesant 8 marcs 5 onces. Une autre paix d'or pesant 1 marc 3 onces, enrichie de pierreries. Cinq paix de vermeil.

XVI. Un calice d'or à l'antique avec son couvercle. Trois autres calices d'or enrichis de pierreries avec leurs patènes. Sept grands calices de vermeil avec leurs patènes, dont l'un était marqué aux armes des rois de Sicile. Un grand calice de vermeil, avec son bassin et ses burettes. Un calice d'argent de

pareille grandeur. Huit calices de vermeil de moindre grandeur. Un ciboire de vermeil d'un pied et demi de hauteur. Deux custodes d'or pour porter le saint sacrement pesant chacune 7 marcs. Deux autres custodes de vermeil pour conserver la sainte eucharistie dans l'église, pesant chacune 8 marcs 3 onces. Un bassin et deux burettes de cristal de roche, ayant une bordure d'or.

XVII. Un grand vase d'or à deux anses avec son couvercle, enrichi de perles et de pierreries, appelé la coupe de Charlemagne, pesant 27 marcs 5 onces quelques gros. Une autre grande coupe de vermeil. Un coffret d'argent pour garder les saintes huiles. Un drageoir d'agate avec une bordure d'or. Deux grands flacons d'agate garnis de même. Un grand gobelet d'or. Un grand vase d'agate, dont la bordure d'or pesait 3 marcs 10 onces. Un coffret de vermeil. Une grande écuelle de vermeil. Un friquet d'or. Un bénitier de vermeil avec son goupillon, du poids de 18 marcs 2 onces. Un autre bénitier de moyenne grandeur. Trois clefs de vermeil et quatre d'argent, avec leurs chaînes, dites les clefs du trésorier de l'église de Saint-Martin, une écritoire d'argent, dite celle du maître école de la même église.

XVIII. Quatre grands chandeliers de vermeil enrichis de pierres précieuses, semés de fleurs de lis d'or, marqués aux armes de France, pesant chacun 51 marcs 8 onces. Cinq autres chandeliers d'argent pesant chacun 17 marcs. Huit chandeliers de vermeil de moindre grandeur. Six chandeliers d'argent de même grandeur.

XIX. Six petites lampes d'argent de différents poids et figures, pesant toutes ensemble 35 marcs. Une autre lampe en forme de vaisseau pesant 39 marcs 7 onces. Deux autres en forme de château flanqué de trois tours, pesant chacune 49 marcs. Une autre en forme d'une grosse tour pesant 44 marcs 3 onces. Une autre en forme de vaisseau à trois ponts, pesant 39 marcs. Une autre représentant un cerf, pesant 5 marcs 6 onces. Cinq autres lampes de moyenne grandeur, de différents poids et figures. Une grande lampe ronde à cinq mèches pesant 300 marcs.

XX. Quatre grands plats d'argent avec leurs chaînes pour suspendre des cierges.

XXI. Deux encensoirs de vermeil avec leurs navettes. Six encensoirs d'argent avec leurs navettes.

XXII. Une crosse de vermeil semée de fleurs de lis, du poids de 31 marcs 5 onces. Une autre crosse de vermeil plus légère.

XXIII. Une mitre d'or, dite communément la mitre de saint Martin, du poids de 15 marcs 7 onces. Une autre mitre de vermeil. Quatre mitres de drap d'or, enrichies de perles et de pierreries. Plusieurs autres mitres communes.

XXIV. Deux anneaux d'or, où étaient enchâssés plusieurs pierres précieuses. Un autre anneau d'or fort large, où était enchâssée une pierre de grand prix.

XXV. Six bassins, partie de vermeil, partie d'argent.

XXVI. Un grand bâton de chantre de vermeil semé de fleurs de lis. Un autre bâton un peu moins grand. Deux petits bâtons d'argent pour les bâtonniers. Deux cuillers de jaspe garnies d'argent. Un orgue de moyenne grandeur, dont les tuyaux étaient d'argent.

XXVII. Le grand livre des Evangiles écrit sur du vélin en lettres d'or, ayant un couvercle d'or du poids de 38 marcs 4 onces, semé de perles et de pierreries. Le missel écrit de même, en avait un de vermeil du poids de 26 marcs ; et le grand psautier un autre du même poids.

XXVIII. Le livre de la Vie de saint Martin d'un caractère fort antique était couvert de plaques d'ivoire et d'argent. Le livre des Evangiles, dont on se servait plus souvent, avait un couvercle d'argent du poids de 33 marcs. Celui des Epîtres un semblable. Celui des collectes en avait un du poids de 40 marcs. Celui des capitules un de 19 marcs. Presque tous ces couvercles étaient fermés de perles et de pierreries.

XXIX. Deux couvertures de custode de drap d'or relevées en broderies et enrichies de perles.

XXX. Quatorze parements d'autel de drap d'or relevés en broderies, la plupart semés de perles.

XXXI. Vingt-une chapes de drap d'or frisé. Trente chapes de velours à fond d'or et à ramages. Quatre-vingt-sept chapes de différentes couleurs, de satin et brocard à fleurs d'or, avec leurs orfrois et chaperons en broderie de fin or.

XXXII. Treize ornements sacerdotaux complets pour les messes solennelles, de drap d'or frisé, velours et satin à fond d'or, de même que les chapes relevées en broderie. Douze autres ornements sacerdotaux un peu moins riches tous complets. Chaque ornement était composé de vingt-une pièces, qui sont une chasuble, deux dalmatiques, et deux tuniques, quatorze tunicelles et deux chapes, pour les vingt-un officiers qui servent à l'autel aux jours des fêtes les plus solennelles.

XXXIII. Une chasuble de drap d'or, semée de perles et de pierreries, avec son étole, manipule, parement d'autel, et d'amicts enrichis de même.

XXXIV. Soixante-trois aubes parées de pièces de drap d'or relevées en broderie de même que les ornements. Cent cinq amicts parés de même que les aubes.

Les aubes non parées, les nappes d'autel, les ornements plus communs dont on se servait tous les jours, ceux qui étaient destinés pour les messes privées, et tous les autres meubles qui sont nécessaires à une grande église, dont celle de Saint-Martin était abondamment pourvue, qui furent aussi pillés par les huguenots, ne sont point compris dans cet inventaire, non plus que les pierreries, les perles, et les autres pierres précieuses, dont le dénombrement ne pourrait être qu'ennuyeux au lecteur.

IONIQUE. — Ordre d'architecture. *Voy.*

ARCHITECTURE; ORDRE; CHAPITEAU; ENTABLEMENT; COLONNE.

ISODOMOS. — *Voy.* APPAREIL.

IVOIRE. — L'ivoire avait été fort estimé de tout temps pour la confection d'ornements et surtout pour recevoir des sculptures et des ciselures de la plus grande finesse. Afin de faciliter aux antiquaires et aux amateurs une appréciation motivée des œuvres d'art en ivoire, nous expliquerons quelques termes techniques qui s'y rapportent. L'ivoire d'une défense enlevée depuis peu de temps à un éléphant a une teinte verdâtre : c'est ce qu'on appelle vulgairement de l'*ivoire vert*. Lorsque l'ivoire est bien sec il est d'un blanc parfait. L'*ivoire jaune* est celui qui est resté trop longtemps exposé à l'air, sans précaution. L'ivoire à fibres trop apparentes est l'*ivoire grenu*. Les ouvriers en ivoire appellent *fèves* les taches occasionnées par la carie ou par d'autres accidents. Les fibres ne sont pas entre-croisées lorsque l'ivoire est coupé longitudinalement ; on ne voit pas alors *les mailles*. On préfère communément la coupe transversale.

Le plus ancien monument d'ivoire mentionné dans l'Ecriture sainte est le trône de Salomon. L'ivoire néanmoins est mentionné dans les psaumes de David. *Voy.* HÉBRAÏQUE (*Art*).

On savait sculpter l'ivoire dès les temps les plus reculés. Nous trouvons dans les anciens historiens que les sculpteurs s'en servirent de bonne heure pour décorer et même faire en partie les plus grandes statues.

On a trouvé dans les Catacombes de Rome plusieurs fragments d'ivoire sculptés; malheureusement les échantillons antiques de cette substance se décomposent aisément.

A l'époque de la Renaissance, on a beaucoup travaillé l'ivoire. On en possède de nombreux spécimens d'un travail aussi parfait que soigné.

Quant aux monuments du moyen âge proprement dit, ils sont assez nombreux encore. Nous en avons parlé incidentellement en plusieurs endroits et notamment aux articles DIPTYQUES et COUVERTURES des livres (*Voy.* ces mots).

ΙΧΘΥΣ. — Les premiers chrétiens, dès le berceau de l'Eglise, avaient imaginé certains signes qui pouvaient aider à se faire reconnaître entre eux, surtout pendant l'ère cruelle des persécutions. Ces signes restèrent secrets et ne furent jamais connus des ennemis du nom chrétien. Nous en trouvons un exemple fort remarquable dans les Actes de sainte Cécile. Quoique ces Actes ne soient pas authentiques, ils n'en donnent pas moins à ce sujet des renseignements que personne ne saurait contester. Dom Guéranger, dans la vie de sainte Cécile, qu'il a publiée récemment, essaye de prouver l'authenticité de ces Actes; mais il est loin d'y avoir réussi : son argumentation est malheureusement au-dessous de la tâche qu'il s'était imposée. Le mot ΙΧΘΥΣ et le *poisson*, peuvent être regardés comme un signe et comme un symbole. C'est surtout à ce point de vue que l'on a coutume de les considérer. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de ce symbole intéressant à l'article CATACOMBES (*Voy.* ce mot). Il était impossible de renfermer un sens plus étendu sous un signe aussi restreint et avec un moindre nombre de lettres. Le mot grec qui signifie *poisson* renferme, en effet, les initiales d'une phrase entière qui signifie *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur*.

Sur l'usage où étaient les chrétiens de se servir du mot ΙΧΘΥΣ, *poisson*, pour désigner le Christ, et sur le symbolisme de ce mot, on peut consulter : Clément d'Alexandrie, *Pædagog.* lib. III, cap. 10, et lib. V, cap. 2; Tertullien, *de baptismo*, cap. 1 ; saint Jérôme, Epist. 43; Origène, *in Leviticon*, lib. VII, cap. 10 ; saint Eucher, *Forma spiritualis*, cap. 4; saint Ambroise, *de Sacramentis*, lib. III, cap. 1; saint Optat, *contra Parmen.* lib. III; saint Augustin, *de Civitate Dei*, lib. XVIII, cap. 23; saint Prosper, *de Prædicatione*, part. II, cap. 19; Arringhi, *Roma subterranea*, lib. V, cap. 19 ; lib. VI, cap. 38; Fabretti, *Inscriptiones antiquæ*, cap. 8, pag. 568, et cap. 4, pag. 282; Du Cange, *De inferioris ævi numismatibus*, n° 35 et 64.



J

JAMBAGE. — Le *jambage* et le *pied-droit* sont un même objet. On désigne ainsi le montant latéral d'une porte, d'une fenêtre, d'une cheminée. Le *linteau* est appuyé à ses extrémités, sur les jambages. Le jambage reçoit les moulures propres à l'ordre d'architecture auquel appartient la construction dont il dépend : il peut recevoir des ornements plus ou moins nombreux. Dans beaucoup d'églises ogivales de diverses époques, les deux faces, extérieure et rentrante des jambages des portails sont couvertes de caissons ou cartels contenant des figures, ou même des sujets de petites dimensions. Durant la période romano-byzantine surtout, on y remarque souvent la représentation des figures du zodiaque.

JÉRUSALEM CÉLESTE. — On donne quelquefois ce nom à un système de décoration assez répandu à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, lequel se compose de la représentation d'une foule de petits monuments groupés en manière de couronnement, au-dessus des dais des statues ou groupes de sculpture et même sur des chapiteaux.

Cette expression et l'objet qu'elle désigne ont eu pour origine la description de cette cité céleste, à laquelle de nombreux passages de l'Ecriture sainte font allusion. Les

versets 20 et 21 du chapitre XXIIIe de la prophétie d'Isaïe sont ainsi conçus : « Considérez Sion, cette ville consacrée à vos fêtes solennelles, vos yeux verront Jérusalem comme une demeure comblée de richesses, comme une tente qui ne sera point transportée ailleurs; les pieux qui l'affermissent en terre ne s'arracheront jamais, et tous les cordages qui la tiennent ne se rompront point. Le Seigneur ne fera voir sa magnificence que dans ce lieu-là; les eaux qui y couleront auront un canal très-long et très-spacieux, etc. » mais c'est surtout dans l'Apocalypse de saint Jean que se trouvent les plus belles descriptions; elle nous montre « cette ville d'un or très-pur, semblable à du verre très-clair, bâtie en carré de douze mille stades sur chaque face avec une muraille de 140 coudées, bâtie de jaspe, et dont les fondements seront ornés de toutes les pierres précieuses, » etc.

JESSÉ (Tige de). — La généalogie de Notre-Seigneur fut un sujet souvent reproduit par les anciens artistes chrétiens, dans les tableaux peints sur verre, dans les sculptures, les broderies et les autres peintures. L'idée de représenter la généalogie de Notre-Seigneur sous la figure d'une vigne, naquit probablement du passage d'Isaïe : *Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet.* Le patriarche est ordinairement figuré couché. La vigne mystique, emblème de fécondité spirituelle, sort de ses flancs et s'élève en feuillages abondants, du milieu desquels des branches s'épanouissent pour porter la figure de l'un des ancêtres de Notre-Seigneur. Ces personnages sont en costume royal et rangés selon l'indication du chapitre premier de l'Evangile suivant saint Matthieu. On distingue parmi eux la figure de David et celle de Salomon. Le nom de chacun est ordinairement écrit sur une banderolle qui s'enroule parmi les branches de la vigne. Au sommet de l'arbre mystérieux, on voit la sainte Vierge, au milieu d'une gloire, tenant le Sauveur entre ses bras. Il y a des exemples d'arbres généalogiques de ce genre terminés par une croix, avec un crucifix. Cette manière de représenter la généalogie de Notre-Seigneur, dont on trouve des exemples depuis le XIIe siècle, est fort commune au moyen âge, depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe, et sur les vitraux peints, et dans les illustrations des manuscrits, et dans les sculptures en pierre et en bois, et enfin dans les broderies à l'aiguille. L'effet de l'*Arbre de Jessé* est quelquefois admirable. Les branches de la vigne sont chargées de feuilles vertes et de grappes pourprées. Les personnages qui sont placés sur les branches sont revêtus de riches robes, la couronne en tête, le sceptre en main, avec de brillantes inscriptions auprès d'eux. Le couronnement de l'arbre est formé par la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras ou sur ses genoux, avec une *gloire* qui rayonne autour de la tête et du corps. Souvent, des anges sont tout autour en adoration ou en contemplation ; quelquefois ce sont des colombes, emblèmes des dons de l'Esprit-Saint. *O Radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur : veni ad liberandum nos, jam noli tardare. Voy.* Arbre.

JOINT. — Un joint, en terme de construction, est l'espace qui existe entre deux pierres posées et qui est ordinairement rempli par du mortier. Suivant les diverses parties où ils se trouvent, les joints ont différentes inclinaisons. Ainsi ils sont verticaux ou horizontaux dans les assises des murs ordinaires, et obliques dans les arcs ou les voûtes. On appelle *joints en coupe*, ceux qui tendent à un centre, comme dans les arcs ; —*joints dérobés*, ceux qui, étant d'aplomb sur le parement extérieur, sont en coupe dans l'épaisseur de la maçonnerie.

Dans les constructions du moyen âge, surtout au commencement du XIe siècle, ou à une époque qui précède immédiatement le XIe siècle, le mortier qui remplit les joints fait saillie à l'extérieur. Notons, en outre, que dans toutes les constructions monumentales du moyen âge, les joints sont larges, et remplis d'une épaisse couche de mortier. C'est peut-être à la bonne disposition de ces joints qu'il faut attribuer en partie la solidité à toute épreuve des murailles des grandes églises.

JOURS. — On a donné le nom général de *jours* à l'ensemble des fenêtres d'un édifice. L'harmonie d'une construction consiste dans la distribution bien entendue des *jours* et des *pleins*. C'est par cette heureuse distribution que se distinguent la plupart de nos grands monuments religieux du moyen âge. Il est difficile, en effet, de rien voir de plus élégant, de plus hardi et de mieux ordonné que la disposition des *jours* dans les cathédrales du XIIIe siècle, comme Reims, Amiens, Beauvais, Tours, Chartres, Rouen, Bayeux, etc. *Voy.* Clerestory.

On dit qu'un objet est à *jour*, quand il est découpé de manière à laisser passer la lumière entre ses différentes parties.

JUBÉ. — Le *jubé* est une construction élevée et en même temps une espèce de barrière, établie à l'entrée du chœur des grandes églises, quelquefois à la partie supérieure de la nef et aux premières travées, lorsque le chœur s'avance dans le transsept. Nous avons déjà donné des explications sur le *jubé*, sur son origine, sur sa destination, sur ses modifications successives. *Voy.* Ambon. Chaire, Claire-voie ou Screen et Écran. Le nom de *jubé* a été donné à cette partie des édifices sacrés du premier mot que prononce le diacre ou le lecteur en demandant la bénédiction à l'évêque ou au prêtre.

Suivant l'auteur du livre intitulé l'*Architecte des monuments religieux*, il paraît certain que les hauts jubés ne sont pas antérieurs au XIVe siècle. On n'en trouve aucune trace dans les monuments plus anciens.

La plupart des *jubés* ont disparu de nos églises. Les antiquaires ont fait entendre à

ce sujet de justes plaintes, en considérant les jubés en eux-mêmes et la richesse de leur décoration. Nous regrettons aussi que ces élégantes clôtures aient disparu; mais nous pensons que leur établissement nuisait considérablement à l'ordonnance des édifices. L'œil était arrêté par cette haute barrière, et la richesse de sa structure n'empêchait pas moins le regard de saisir les lignes essentielles de la construction et la perspective architecturale.

« L'Angleterre, dit M. Smith, tout hérétique qu'elle est devenue, a montré, sous ce rapport, un esprit plus conservateur que la France. Presque tous ses anciens jubés sont encore debout, et, dans beaucoup d'églises, elle s'en est servie pour placer l'orgue. Il en est de même dans quelques églises d'Allemagne. C'est une heureuse idée, dit encore le même auteur, qui dispense d'encombrer l'entrée du temple, de masquer, comme nous le faisons presque partout, l'intérieur du pignon occidental par une construction postiche sans aucun rapport avec l'architecture. »

Nous ne sommes pas de l'avis de l'auteur dont nous venons de rapporter l'opinion. Nous avons vu en Belgique, en Allemagne, etc., les orgues ainsi placées sur les jubés, et nous en avons trouvé l'effet très-disgracieux. Les orgues ne sont pas destinées à être mises dans les jubés, et il vaut mieux les laisser où on les a placées dans nos grandes cathédrales, c'est-à-dire, à l'extrémité de la nef principale ou de l'une des branches du transsept.

Les jubés les plus célèbres en France sont ceux de la cathédrale d'Albi, de l'église de Sainte-Madeleine à Troyes, de Saint-Etienne du Mont, etc. Il y en a un également à la cathédrale de Rodez qui n'est pas sans mérite, malgré l'état de mutilation dans lequel il se trouve présentement. Deux autres ne sont pas moins curieux, quoiqu'ils aient été déplacés, celui de la cathédrale de Limoges et celui de l'église de la Chaise-Dieu, en Auvergne. On voit un jubé moderne à la cathédrale de Bayeux, et un autre semblable à celle de Rouen.

Le jubé de la cathédrale d'Albi est construit en pierre ; sa largeur, sans y comprendre la partie où se trouve le double escalier qui y conduit, est de 4 mètres 23 centimètres; elle est, en y comprenant cet espace, de 7 mètres 15 centimètres. (Voir au tom. IV de l'*Hist. gén. du Languedoc*, le plan de l'église, planche v.) Un riche péristyle précède la porte qui donne entrée dans le chœur. Rien n'est beau comme les clefs pendantes des voûtes et les culs-de-lampe dont il est orné. La façade du jubé présente, dans son ensemble, une magnifique décoration, plus admirable encore dans ses détails : l'œil ne peut se lasser de considérer ces pierres réduites en dentelles, d'admirer la légèreté et la finesse de leurs rinceaux, la variété de leurs guillochis, de leurs ciselures, de leurs coupures, fruits merveilleux d'une imagination libre et inépuisable. Les piliers sont ornés de grillages et de clochetons d'une élégance parfaite.

Ces admirables sculptures ont excité l'enthousiasme des étrangers, des artistes et des savants. Dans un rapport adressé au ministre des cultes, en février 1832, Romagnési s'exprime, au sujet du jubé, de la manière suivante :

« Tout ce que l'imagination peut se figurer de richesse n'approche pas de la vérité. J'ai vu tout ce qui existe en ce genre, tant en France qu'en Belgique et en Hollande, je n'ai rien vu d'aussi riche et d'un travail plus délicat. C'est le dernier gothique dans toute sa richesse. »

« Au milieu du chœur, dit M. Mérimée (*Notes d'un voyage dans le midi de la France*, 1 vol. in-8°), un jubé magnifique reproduit les formes gracieuses de la plate-forme. La sculpture du XVe siècle y a épuisé tous ses délicieux caprices, toute sa patience, toute sa variété. On passerait des heures entières à considérer ces détails gracieux et toujours nouveaux, à se demander, avec un étonnement sans cesse renaissant, comment on a pu trouver tant de formes élégantes sans les répéter, comment on a pu faire, avec une pierre dure et cassante, ce que de nos jours on oserait à peine tenter avec du fer et du bronze. — Je n'aime pas les jubés, dit le même auteur, ils rapetissent les églises, ils me font l'effet d'un grand meuble dans une petite chambre ; pourtant, celui de Sainte-Cécile est si élégant, si parfait de travail, que, tout entier à l'admiration, on repousse la critique. » Le jubé et le chœur de Sainte-Cécile furent construits sous Louis d'Amboise (*Gall. Christian.*, tom. Ier, pag. 34. — *Hist. gén. du Languedoc*, tom. V, pag. 99.)

Un des accessoires les plus remarquables de la cathédrale de Limoges est le jubé que l'on doit à la munificence de l'évêque Jean de Langeac ou Langheac, le même qui avait entrepris la continuation des travaux de la nef majeure de sa cathédrale. — Il fut exécuté en 1533, comme on peut le voir par une inscription placée à la base d'un des pilastres, à droite de la porte principale, au devant de laquelle ce monument est actuellement placé. Il offre tous les caractères réunis des constructions du XVIe siècle. La science de cette époque ne savait pas être simple. Elle voulait se révéler par des formes tourmentées, fantastiques et très-variées. Si la profusion des ornements doit être considérée comme une fausse ostentation de richesse, la délicatesse des sculptures, le fini précieux des moindres détails sollicitent à bon droit l'admiration des connaisseurs. L'imagination féconde des artistes de la dernière époque ogivale, qui précéda immédiatement la Renaissance, a déployé sur ce monument curieux toutes les formes poétiques et gracieuses qu'il était possible de créer. Ce bijou de sculpture gothique, avec sa végétation luxuriante, sa décoration aérienne, ses dentelles légères, pourrait être comparé à un autre chef-d'œuvre de même nature dont s'enorgueillit l'église de Sainte-Madeleine de

Troyes, si quelques dégradations n'en avaient pas altéré la beauté. La partie du jubé qui sert de tribune et qui forme une saillie en encorbellements, est soutenue par quatre colonnes d'un travail riche et original ; les intervalles en sont occupés par six niches, dont les statues ont été enlevées ; on voyait à côté les armoiries de Langheac, effacées par la révolution. Le devant de la tribune offre six culs-de-lampe très-élégants, ornés de statues et surmontés de colonnettes d'une surprenante légèreté. Deux grandes colonnes portent, gravée sur un ruban, la légende suivante : MARCESCIT IN OTIO VIRTUS, qui formait la devise de l'évêque Langheac. Autrefois le jubé se trouvait à sa place naturelle, c'est-à-dire entre le chœur et la nef. Il fut déplacé en 1789 par M. d'Argentré, qui le fit transporter à l'endroit où nous le voyons maintenant. La translation en fut opérée avec négligence : elle se faisait dans un temps où l'on professait un mépris ridicule pour les chefs-d'œuvre du style ogival. Les statues représentant les vertus théologales et cardinales furent déplorablement mutilées ; elles le furent plus cruellement encore, quelques années plus tard, par les vandales de 1793

Bertrand de Chalançon, évêque de Rodez, fit construire le jubé que l'on voit à l'entrée du chœur, et qui, malgré de nombreuses mutilations, étonne encore par l'adresse surprenante avec laquelle on a refouillé dans la masse une profusion de feuillages tourmentés, d'une extraordinaire légèreté, et suspendus pour ainsi dire à de fragiles tenons de pierre. L'évêque François de Stains entreprit d'achever l'isolement du chœur, par la construction d'une clôture qui devait se lier à ce jubé ; mais la mort le surprit au milieu de ce travail immense, qui fut alors abandonné.

L

LABARUM. — Le *labarum* était un étendard que l'on portait à la guerre devant les empereurs romains. C'était une longue lance, traversée par le haut d'un bâton, duquel pendait un riche voile de couleur de pourpre, orné de pierreries et d'une frange à l'entour. Jusqu'à l'empereur Constantin, il y avait une aigle peinte ou tissue d'or sur le voile. Ce fut Constantin qui y fit mettre une croix, avec un chiffre ou monogramme qui marquait le nom de Jésus-Christ, et qui était accompagné de ces deux lettres Α et Ω, *alpha* et *oméga*. Quelquefois, au-dessus du voile s'élevait une couronne au milieu de laquelle était enfermé le monogramme sacré. De la traverse pendait un morceau d'étoffe précieuse en carré, sur lequel étaient représentées les têtes de Constantin et de ses enfants. Constantin y fit mettre aussi sa figure en or, et celles de ses enfants. L'empereur choisit ensuite cinquante hommes des plus braves et des plus pieux de ses gardes, qui eurent la charge de porter le *labarum* tour à tour. (Cfr. Suétone, dans la Vie d'Auguste, cap. 10 ; la Vie de Constantin, par Eusèbe, lib. I, cap. 27 et 28 ; lib. II, cap. 8 ; Prudence, lib. I contre Symmaque, vers. 488.)

Constantin, pour montrer qu'il attendait de Dieu la victoire, menait avec lui des évêques, et faisait porter à la tête de ses troupes l'enseigne orné de la croix, c'est-à-dire le *labarum*. On le gardait dans une tente séparée du camp ; et la veille des jours de combat, l'empereur s'y retirait pour prier avec peu de personnes, observant une pureté particulière et pratiquant le jeûne et la mortification. (Fleury, ***Hist.*** *ecclés.* liv. X, pag. 103 ; Zozime, liv. II, pag. 680.)

Chacun connaît l'origine du *labarum* de Constantin, lorsque ce prince, en allant combattre Maxence, vit dans l'air une croix lumineuse avec ces mots grecs : ἐν τουτῷ νίκα, *In hoc signo vinces*.

Saint Grégoire de Nazianze dit que le *labarum* était ainsi nommé, parce qu'il finissait les travaux, comme si ce mot venait de *labor*.

Les auteurs qui ont traité du *labarum* sont : Eusèbe, dans sa Vie de Constantin, lib. I, cap. 29, 30 et 31 ; Nicéphore, ***Hist.*** *ecclesiast.*, lib. VII, cap. 29 ; Fullérus, ***Miscell.***, lib. II, cap. 1, et lib. IV, cap. 12 ; Giraldus, *Dialog.* XXV ; Alciat, sur le XIIe livre du Code, tit. *de præpos. laborum ;* Cujas, sur le même endroit ; J. Lipse, lib. III *de Cruce*, cap. 15, et *Observ.* lib. XI, cap. 20 ; Meursius, dans son Glossaire ; Vossius, *de Vitiis, serm.* lib. III, cap. 18, et dans son *Etymologicum ;* Pamélius, not. 244 et 245 sur le chap. XVI de l'Apologétique de Tertullien ; de Valois, dans ses Notes sur Eusèbe, à l'endroit cité ; Suicer, au mot Λάβαρον ; Hoffmann, au mot *Labarum ;* Du Cange, au mot *Labarum*, dans son Glossaire ; Tillemont, ***Hist.*** des *empereurs*, tom. IV, pag. 125.

LABRUM. — *Voy.* FONTAINE, PISCINE.

LABYRINTHE. — Le labyrinthe, dans les anciennes églises, était un compartiment de pavé, formé de plates-bandes rectilignes ou courbes, donnant lieu à des détours compliqués. « Ces labyrinthes, autrefois très-communs dans les cathédrales, dit M. A. Potier (texte des ***Monuments français*** de Willemin), et qui aujourd'hui ont presque tous disparu, étaient un emblème pieux qui rappelait aux fidèles le pèlerinage de Jérusalem ; des indulgences étaient attribuées à ceux qui parcouraient dévotement les détours de ces dédales qu'on appelait vulgairement *la lieue*, parce qu'on prétendait qu'ils n'avaient pas moins d'une lieue de développement. Le labyrinthe de Sens, qui a été détruit en 1768, avait à peu près mille pas de longueur ; celui d'Amiens n'en avait guère moins, et celui de Chartres, qui subsiste encore, a 768 pieds. »

« Ces labyrinthes, dit M. de Caumont,

étaient considérés comme l'emblème du temple de Jérusalem; à l'époque des croisades, on y faisait des stations qui tenaient lieu du pèlerinage de la terre sainte. Cela s'observait dans la cathédrale de Reims dès le XIIIe siècle, vers 1240. » (*Abécéd.*, ou *Rudim. d'archéologie*, pag. 249.)

Le labyrinthe de Saint-Bertin, à Saint-Omer, est détruit, mais on en possède un dessin publié par M. Wallet. Nous avons reproduit ce dessin à la fin de ce volume. « Il était composé de carreaux blancs ou jaunes, et de carreaux noirs ou bleus, et était inscrit dans un carré; son chemin de parcours présentait, comme tous ceux que nous connaissons, un guillochis simple continu; mais ce guillochis était ici à angles droits.

« Ce pavé était composé de 49 carreaux de chaque côté; par conséquent sa superficie présentait un nombre de 2,401 carreaux. »

Il se trouvait dans le transsept méridional de l'église. On le détruisit, dit-on, parce que les enfants et les étrangers qui le parcouraient troublaient l'office divin.

C'était le plus ordinairement dans la grande nef que ces pavés étaient placés, quoiqu'il y en eût quelques-uns, comme à Saint-Bertin, dans les transsepts, devant les principales portes latérales.

On voyait, il y a peu d'années, au milieu de la nef de la cathédrale de Chartres, un labyrinthe circulaire exécuté en pierre bleue, que l'on appelait communément *la lieue*, parce que pour le parcourir à genoux on mettait une heure à faire le chemin. Il avait 668 pieds de développement depuis l'entrée jusqu'au centre. (*Voy.* la fig. à la fin du volume.)

Le labyrinthe de la cathédrale de Sens avait beaucoup de ressemblance avec celui de Chartres. Il était incrusté de plomb et avait 30 pieds de diamètre. Il fallait, dit-on, une heure pour en parcourir tous les circuits, et on faisait 2,000 pas en les suivant exactement.

Le labyrinthe de Saint-Quentin est octogonal. Il existe toujours; et celui de la cathédrale d'Amiens, qui n'existe plus depuis 1825, était de la même forme.

Le labyrinthe de la cathédrale d'Arras, détruit depuis la révolution, se voyait dans la nef, comme ceux des cathédrales précédemment nommées. Il était de forme octogone, composé de carreaux jaunes et bleus, et présentait les mêmes combinaisons que ceux d'Amiens et de Saint-Quentin.

A Bayeux, dans la salle capitulaire annexée à la cathédrale, on voit un labyrinthe circulaire d'une dimension peu considérable, comparativement aux précédents. Il est formé de briques émaillées. Son diamètre n'est que de 3 mètres 78 centimètres. La voie du labyrinthe est composée de briques carrées à fond noir, chargées de divers ornements de couleur jaune. D'autres briques d'une teinte noire et posées sur le champ forment des lignes de séparation, tandis que des briques jaunes indiquent le point de communication d'un cercle à un autre. — Chacun de ces cercles était composé de briques du même échantillon. Les sujets qui y sont représentés sont des griffons, des armoiries, des rosaces, etc.

LACRYMATOIRE. — On a donné le nom de *lacrymatoires* ou de *vases lacrymatoires* à des fioles ou petits vases de verre ou de terre, à long col, que l'on trouve fréquemment dans les tombeaux des anciens. On a dit que ces vases servaient à recueillir les larmes des parents ou des pleureuses gagées qui accompagnaient les restes mortels à la cérémonie des funérailles. Cette opinion a été soutenue et combattue avec une égale vivacité. On a trouvé des lacrymatoires dans les tombeaux chrétiens des catacombes. Dans toutes les collections d'antiques on voit de ces sortes de vases, qui affectent des formes très-variées.

LACS. — On donne le nom de *lacs* à des bandes ou cordelettes sculptées en bas-relief ou peintes dans les vitraux, qui s'entrecroisent en divers sens et donnent lieu à des combinaisons quelquefois très-élégantes. On en voit parfois sous le porche de certaines églises, surtout en Angleterre, dans l'endroit où l'on célébrait les mariages, et les antiquaires anglais les ont désignées sous le nom de *lacs d'amour*. Cette expression est bien connue pour désigner certains nœuds de l'époque de la Renaissance. On appelle souvent d'un même nom les *lacs* et les *entrelacs*.

LACUNAR. — Cette expression revient fréquemment sous la plume des écrivains ecclésiastiques, dans la description des églises. Elle signifie *plafond*, et est opposée à *camera* qui veut dire *voûte*. Les *lacunaria*, ainsi que les *cameræ*, recevaient différents ornements. Les *lacunaria* ou plafonds étaient disposés de manière que l'on pût y pratiquer des compartiments carrés et renfoncés, qui étaient souvent couverts d'or. Ce genre de magnificence fut appliqué non-seulement aux monuments publics, mais encore aux maisons des particuliers. Les plafonds étaient fréquemment décorés de peintures.

LAMBRIS. — Le mot *lambris* serait la traduction naturelle en français du mot latin *lacunar* et *laquear*, si l'on n'avait pas ajouté plusieurs autres sens à sa signification primitive. On appelle *lambris* non-seulement les plafonds faits en menuiserie et ornés de sculptures, de peintures et de dorures, mais encore les assemblages de menuiserie dont on couvre les murs. Dans la description des monuments du moyen âge, on nomme *lambris* les voûtes en berceau composées de bardeaux ou de pièces de menuiserie unies les unes aux autres. On trouve des voûtes de ce genre dès le XIIIe siècle, et il y en a un très-curieux spécimen à Tours dans une vieille église des Jacobins, aujourd'hui profanée et abandonnée. Au XVIe siècle, les voûtes en lambris étaient fort communes dans les églises paroissiales des campagnes. Elles s'y sont conservées jus-

qu'à nos jours, et généralement elles y produisent un bon effet. On remarque quelques-unes de ces voûtes décorées de peintures et de dorures. (*Voy.* Bardeau). Il est à regretter que dans plusieurs églises on ait recouvert de plâtre ces vieux lambris en chêne.

LAME. — Dans nos vieux auteurs français, comme dans le style des inscriptions, ce mot est synonyme de tombeau ou de pierre sépulcrale. C'est ainsi que Villon a dit :

Mon père est mort, Dieu en ait l'âme :
Quand est du corps, il gist soubs lame.

LAMPADAIRE. — Un *lampadaire* est une espèce de candélabre dont l'usage est de porter des lampes. Quelques auteurs appellent *lampadaire d'or*, l'instrument du temple de Salomon que l'on appelle communément le *chandelier d'or*, conformément à la Vulgate, qui le nomme *candelabrum aureum*. Le nom de *lampadaire* lui conviendrait mieux que celui de chandelier, puisqu'il portait des lampes et non des chandelles ou cierges.

LAMPE. — I. Les anciens n'étaient éclairés que par des lampes. Il est impossible d'en connaître l'inventeur, car on en trouve chez tous les peuples dès la plus haute antiquité, et l'Ecriture sainte en parle comme étant en usage dès les temps primitifs. Il n'y a donc guère d'intérêt à discuter pour savoir chez quelle nation on en trouve les premiers vestiges.

Les plus anciennes lampes étaient de terre cuite; on en fit ensuite de différents métaux et surtout de bronze. Pour éclairer leurs maisons d'une manière somptueuse, les Romains avaient emprunté aux Grecs l'usage des *lychnuchi :* c'étaient des instruments en métal poli, destinés à recevoir plusieurs lampes, dans lesquelles on brûlait une huile épurée et quelquefois parfumée. Callimaque parle d'un *lychnuchus* à 20 becs; la Bibliothèque Nationale, à Paris, en possède un à 12 becs.

On distingue dans les lampes plusieurs parties que l'on désigne par différents noms, la *cuve*, le *bec* et l'*anse*. Le dessous de la cuve est toujours sans ornements ; il porte seulement quelquefois le nom de la fabrique ou celui du propriétaire. Le tour du disque supérieur, ou le disque entier, sont ordinairement décorés de figures en relief, souvent religieuses ou allégoriques, de méandres, de couronnes ou d'autres ornements. Le bec de la lampe où se plaçait la mèche était appelé *myxa*, mot qui signifie proprement *narine;* les Latins l'appelaient *rostrum*. Les lampes à un seul bec étaient particulièrement à l'usage des pauvres. Pour moucher la mèche, on employait de petites pinces, qui servaient en même temps à écarter les fils, afin qu'elle prît plus d'huile et qu'elle donnât plus de clarté. Selon l'Ecriture, Salomon consacra, avec la table d'or, pour les pains de proposition, dix candélabres d'or avec des lampes et leurs pinces également d'or. On voit beaucoup de ces sortes de pinces en bronze dans les cabinets d'antiques: on en a trouvé dans presque toutes les chambres de Pompéi et d'Herculanum. Le Lévitique, en traitant du service des lévites, fait mention d'un autre instrument qui, dans la Vulgate, est appelé *emunctorium*.

Les anciens se servaient des lampes dans une foule de cérémonies publiques et privées. Aussi, ne doit-on pas être étonné d'en voir une si grande quantité qui montrent des formes riches et des ornements multipliés. Il était reçu, dans les usages de la vie, qu'on pouvait donner ces lampes en présent à ses amis.

Dans les Catacombes de Rome, on trouve une prodigieuse quantité de lampes de toute espèce. On en trouve sur les parois des *cubicula* ou des salles de réunion pour la célébration des mystères chrétiens, sur les tombeaux, dans les *monumenta arcuata*, dans les tombeaux eux-mêmes. Beaucoup de ces lampes portent des emblèmes chrétiens, comme le monogramme de Jésus-Christ, la figure du Bon Pasteur, le navire, le chandelier à sept branches, le poisson, la colombe, etc.

Toutes les lampes ne sont pas travaillées avec un soin égal. Il y en a de magnifiques, il y en a de très-simples. Les unes ont été faites par des artistes, les autres sont l'ouvrage de potiers ordinaires. Passeri a cherché à établir une classification entre les lampes antiques; il a voulu les distinguer en quatre classes, d'après leur usage public ou particulier : en lampes publiques, lampes sacrées, lampes domestiques, lampes sépulcrales. Dom Montfaucon a observé, avec beaucoup de raison, que les caractères de ces lampes sont très-difficiles à assigner. Celles qui ont été trouvées en si grande quantité à Herculanum ne diffèrent en rien de celles que Bellori appelle *lampes sépulcrales*. Il paraît que l'on se servait indistinctement de toute espèce de lampes pour les usages religieux ou civils.

Plusieurs auteurs nous ont laissé de longs détails sur les *lampes inextinguibles* des anciens. On dit que, sous le pontificat de Paul III, on ouvrit un tombeau, à Rome, où l'on trouva une lampe qui devait avoir brûlé pendant 1600 ans, et qu'elle s'éteignit dès qu'on l'eut exposée à l'air. Jean-B. Casali, dans son livre *de Veteribus Christianorum Ritibus*, cap. 42, où il traite *de lucernis Christianorum et aliis luminibus*, soutient ce sentiment, et pour preuve il rapporte que dans le cimetière de Calliate, on trouva dans un ancien tombeau une lampe encore allumée qui s'éteignit dès qu'elle prit l'air à l'ouverture du sépulcre. Ces faits n'ont pu soutenir le regard de la critique : ils ont été relégués parmi les fables, ainsi que l'*huile d'amiante* qui se mettait dans les *lampes inextinguibles* et qui ne se consumait pas plus que *la mèche d'amiante*.

Cassiodore avait inventé une espèce de lampe qui brûlait pendant fort longtemps, et cette invention avait été faite par lui à l'usage des moines du monastère qu'il avait

bâti près de Squillace en Calabre. (*Voy.* Cassiod. *de Institutione divinarum litterarum*, cap. 30.) On peut consulter sur ces lampes Baronius, à l'an 562, n. 11, et Pompeo Sarnelli dans ses *Lettres ecclésiastiques*, tom. X, lett. 61.

II.

On a publié dans les *Annales archéologiques*, tom. IV, pag. 148, la description d'une très-curieuse lampe du XIIe siècle. Cette lampe appartient à M. de Saint-Mémin, conservateur du musée de Dijon, qui en a donné la description dans les termes suivants :

« Elévation perspective d'une lampe à huit becs, en bronze coloré d'une patine naturelle, vert-brunâtre foncé, ayant l'aspect d'un bronze antique. Un cône allongé, s'élevant du centre de la lampe et dont la base sert de point d'attache aux huit becs, est divisé horizontalement en six parties par des moulures, quatre desquelles sont composées d'un tore compris entre deux filets. Le compartiment inférieur, celui qui pose immédiatement sur le réservoir, est orné de feuillages. Les trois compartiments suivants contiennent chacun trois sujets tirés de l'Histoire sainte, séparés l'un de l'autre par des colonnettes supportant des arcs en plein cintre. Le cinquième compartiment est, comme le premier, orné de feuillages; sur celui-ci est une boule ovoïde, surmontée d'un anneau de suspension trilobé et dont la tige tourne librement dans l'extrémité supérieure de la boule. — Sous le réservoir, au point de jonction des ventres des huit becs, est un culot, du centre duquel sort une tige descendante, relevée en crochet. Ce crochet servait, sans doute, à suspendre un bassin destiné à recevoir l'huile débordante. Je connais des lampes à huit becs, telles que celles dont les Israélites font usage dans leurs oratoires; elles sont munies d'un semblable bassin, que termine inférieurement un anneau servant à saisir la lampe suspendue à une poulie à contrepoids. Chaque bec est garni d'un porte-mèche en fer étamé et d'un couvre-mèche à crochet de même matière, articulé à charnière. »

« Après cette description matérielle de l'objet, disons quelques mots sur la partie artistique de son ornementation. Tout l'ouvrage, feuillages et sujet, est à jour et d'un style analogue à celui de la nole ou clochette décrite dans les « Annales archéologiques » (tom. I, pag. 262), que M. Didron pense devoir dater du XIe ou du XIIe siècle. L'ensemble de la lampe est d'une coupe qui ne manque pas d'élégance; mais les personnages et autres figures, formant les neuf reliefs qui la décorent, sont d'un dessin barbare, comparable à celui des objets sculptés sur les chapiteaux romans le plus défectueusement taillés. Cependant les divers sujets sont assez clairement exprimés pour être reconnus sans trop de peine. 1° Saül fait David son écuyer ; 2° lutte de l'ange et de Jacob; 3° David jouant de la harpe et un ange soutenant l'instrument; 4° le sacrifice d'Abraham ; 5° le déluge symbolisé par une barque dans laquelle sont Noé et sa femme; 6° Samson, sans armes, se rendant maître du lion des vignes de Thamnatha qu'il va mettre en pièces : on reconnaît le personnage à la longueur démesurée de sa chevelure; 7° David et le géant Goliath; 8° la tentation (?); 9° le jeune Tobie conduit par l'ange Raphaël, sous la figure d'Azarias. Ce sujet, comme le précédent, est douteux. On y pourrait voir l'expulsion du paradis terrestre : l'attitude des deux personnages paraît triste et abattue.

« Hauteur, du dessous du crochet au-dessus de l'anneau de suspension, 0m 42c 5m ; diamètre, pris des extrémités de deux becs opposés, 0m 25c. »

Il serait possible que cette lampe fût d'origine judaïque et qu'elle eût pour destination de servir dans une synagogue juive. Elle est fort curieuse et en elle-même et à cause de l'époque archéologique à laquelle elle appartient. (*Voy.* le dessin de cette lampe, tom. IV des *Ann. archéol.*)

III.

Dans les églises et devant l'autel où est déposé la sainte Eucharistie, il doit y avoir au moins une lampe allumée. Cette prescription remonte à la plus haute antiquité, et elle continue d'être en vigueur de nos jours dans tous les diocèses. Cette lampe est destinée à montrer à tous les yeux, d'une manière aussi apparente que possible, que Jésus-Christ est la *lumière du monde*.

La lampe, en outre, a toujours été regardée comme une marque d'honneur. C'est ainsi que nous voyons, chez les Grecs, la coutume de faire porter deux lampes devant l'empereur, comme signe de distinction. Le pape Nicolas Ier reprocha à l'empereur grec Michel de conserver cet usage, pour symboliser la double juridiction spirituelle et temporelle. Lipse, dans une dissertation sur les *Annales* de Tacite (lib. I), démontre que la lampe figurait au nombre des insignes impériaux. On portait anciennement une lampe devant un patriarche, pour marquer sa juridiction spirituelle (Ciampini, *Vet. Monim.* pag. II, cap. 12). Quant aux lampes qui étaient suspendues devant les images des saints, saint Fortunat, évêque de Poitiers, qui vivait à la fin du VIe siècle, parle d'une lampe qui brûlait devant le tombeau de saint Martin de Tours :

Hic paries retinet sancti sub imagine formam....
Sub pedibus Justi paries habet arcta fenestram
Lychnus adest, cujus vitrea natat ignis in urna.

Bosio, dans sa *Roma sotterranea* (lib. IV, cap. 50), dit que les lampes allumées sur les tombeaux des saints signifient la gloire dont ils jouissent dans le ciel. Dans l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, sur l'architrave qui se trouve au-dessus de la porte, est une statue de cette sainte, avec une lampe antique à la main. Il en est de même dans une mosaïque de l'église de Sainte-

Marie au delà du Tibre, où l'on a représenté la parabole des dix vierges. Elles tiennent toutes à la main une lampe d'une forme semblable. Ces lampes sont les symboles de la virginité, et l'huile l'emblème des œuvres de miséricorde.

Consultons les auteurs qui ont écrit sur les lampes d'église, surtout Georgius.

Le mot *cicindela*, qui sert à désigner une espèce de lampe qui brûle dans nos églises, s'applique proprement à un insecte, le ver luisant. Dans la *charta cornutiana*, il est fait mention de six lampes d'argent, *cicindelæ* avec leurs chaînes. Saint Grégoire de Tours (*Hist.* lib. IV, cap. 36) s'exprime ainsi: *Nam de oleo cicindeli qui ad ipsum sepulcrum quotidie accenditur, cæcorum oculis lumen reddidit.* Le mot *candela*, chandelle, dérive du mot *cicindela* (Du Cange). Les lampes d'églises, *lampades* ou *lucernæ*, étaient communément d'or ou d'argent. Dans le trésor du monastère de Saint-Riquier, il y avait « six lampes d'argent et douze de cuivre, avec des ornements d'or et d'argent. » (*Chron. centul.* lib. II, cap. 10.) Saint Ansegise, an 830, offrit au monastère de Fontenelle ou de Saint-Wandrille *une lampe d'argent*. Dans la Vie de saint Benoît d'Aniane, nous lisons que dans l'église de Saint-Sauveur, dans son monastère, *il y avait sept lampes d'une extraordinaire beauté, travaillées avec une perfection rare*. (*Voy.* Autel, *Accessoires des autels;* nous y avons déjà parlé assez longuement des *lampes*.)

Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul de Londres, on lit qu'il y avait dans la chapelle de Sainte-Radégonde *unus circulus ferreus, florigeratus, appensus ante crucem, in quo pendet una lampas.* (Dugdale, *Hist. de Saint-Paul.*)

La fondation de lampes qui devaient brûler constamment devant certains autels ou certaines images, était une dévotion bien suivie, durant de longs siècles. Aussi voyons-nous, dans les vieux titres, une foule de pièces relatives à cet objet.

IV.

Pour prouver l'antiquité de l'usage des lampes dans les églises, nous rapporterons un trait historique. Eusèbe de Césarée raconte un miracle opéré par le saint évêque Narcisse, la veille de la fête de Pâques. Comme on ne trouvait pas d'huile pour allumer les *lampes*, ce saint pontife les fit remplir de l'eau d'un puits voisin, et ayant fait sa prière sur cette eau, il ordonna qu'on les allumât, et elles éclairèrent comme si l'huile eût été leur aliment.

Saint Paulin, évêque de Nole, nous représente les autels éclairés d'une multitude de *lampes*, nuit et jour :

Clara coronantur densis altaria lychnis. . .
Nocte dieque micant. . . .

On lit souvent dans les Vies des souverains pontifes et des princes, qu'ils ont fait don aux églises de *lampes*, ou phares d'or ou d'argent. Ces vases étaient de diverses formes. Les uns figuraient des dauphins, d'autres avaient pour dômes des couronnes auxquelles étaient fixées les chaînes de métal qui tenaient la *lampe* suspendue.

La cathédrale d'Angers avait un usage singulier, que rapporte le sieur de Moléon dans ses *Voyages liturgiques*. Aux fêtes solennelles, avant la messe, un petit chœur de musique donnait le signal pour allumer les lampes et flambeaux, en ces termes : *Accendite faces lampadum; eia, psallite, fratres, hora est, cantate Deo; eia, eia, eia.*

LANCÉOLÉ, qui a la forme d'un fer de lance. — On dit un *arc lancéolé;* les divisions des roses gothiques sont quelquefois *lancéolées.*

LANCETTE (Style ogival a). — I. Comme nous avons eu l'occasion de le dire plusieurs fois déjà, notamment aux articles Classification, Age des monuments, Ogival (*Style*), etc., etc., le style d'architecture caractérisé par la présence de l'ogive et qui succéda à l'architecture romano-byzantine vers la fin du XIIe siècle, se divise en plusieurs variétés, que l'on a caractérisées par un ensemble de formes architectoniques, dont le plus saillant a été emprunté aux fenêtres. L'architecture à ogives comprend une longue *période*, divisée en trois *époques.* La *période* ogivale s'étend depuis la fin du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe, jusque vers le milieu du XVIe siècle. Les trois époques remarquables de cette *période* sont le *style ogival primitif ou à lancette*, le *style ogival secondaire* ou *rayonnant*, le *style ogival tertiaire* ou *flamboyant*. Voy. Ogive.

Nous n'avons point à redire ici ce que nous avons eu déjà l'occasion de développer dans les considérations générales sur l'ogive et le style ogival, sur la supériorité du style ogival à lancette, sur celui des siècles postérieurs. Tous les connaisseurs, sans exception, la proclament ; ils se sont plu à motiver leur jugement par des raisons qui paraissent tellement solides, que personne n'a cherché à les réfuter ou même à les contredire. Toutes les beautés architecturales, en effet, se rencontrent dans les monuments du XIIIe siècle : régularité , simplicité, grandeur, harmonie, ornementation sobre et élégante.

Nous allons indiquer ici les caracteres généraux de cette architecture. L'observation aidera à distinguer, parmi les édifices appartenant à ce beau style, ceux qui sont de la fin du XIIe siècle d'avec ceux qui sont du milieu du XIIIe siècle, ou de la fin du même siècle. Cette distinction ne s'appuie que sur des nuances. Or, l'œil de l'observateur attentif et instruit parvient à les saisir facilement et sûrement, tandis qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de les indiquer par une description, avec quelque précision ; d'autant plus qu'en cette occasion la connaissance du synchronisme des styles architectoniques est indispensable. *Voy.* Synchronisme.

Pour donner avec méthode les caractères

qui se font remarquer dans le style ogival à lancette, nous suivrons l'ordre que nous avons adopté dans notre livre intitulé : *Archéologie chrétienne.* Il en résultera plus de clarté, et le lecteur se rendra mieux compte des dispositions principales qui règnent dans les grands et nombreux édifices que le XIIIe siècle nous a légués.

Voici cet ordre :

1° Forme et plan des églises ; 2° appareil de construction ; 3° colonnes et chapiteaux ; 4° arcades ; 5° entablements et galeries ; 6° fenêtres et roses ; 7° portes, arcs-boutants et contreforts ; 8° voûtes ; 9° tours et clochers ; 10° ornementation ; 11° statuaire ; 12° pavage des églises ; 13° vitraux peints ; 14° peintures murales ; 15° détails sur les moyens d'exécution ; 16° liste des monuments les plus remarquables.

II.

1° *Forme et plan des églises au* XIIIe *siècle.* — Le plan général adopté dans la construction des grandes églises au XIIe siècle reçut seulement quelques changements au XIIIe. Les dispositions essentielles restent les mêmes. Ainsi, le chœur prend des dimensions beaucoup plus considérables qu'au siècle précédent ; les nefs sont également plus spacieuses, et les collatéraux, formant déambulatoire, tournent autour du sanctuaire. Dès le XIe siècle, on avait établi des chapelles secondaires autour de l'abside ; mais cette addition, qui n'avait pas été générale, fut faite dans tous les édifices de quelque importance, fut constamment pratiquée au XIIIe siècle ; et ces chapelles, jusque-là peu nombreuses, furent alors multipliées, et atteignirent quelquefois le nombre de quinze, comme à la cathédrale de Tours. Elles furent placées uniquement autour du sanctuaire et du chœur ; ce ne fut qu'au XIVe siècle et au XVe qu'elles furent ajoutées aux nefs mineures qui accompagnent la nef principale. Quand les chapelles accessoires se trouvent le long des flancs d'une église du XIIIe siècle, on peut être certain qu'elles n'appartiennent pas au plan primitif, et qu'elles y ont été ajoutées à une époque postérieure. C'est ainsi que les belles cathédrales de Reims, de Chartres, etc., bâties au XIIIe siècle, n'ont pas de chapelles latérales le long des bas-côtés de la grande nef ; c'est ainsi encore que la cathédrale d'Amiens, la plus célèbre des cathédrales françaises, bâtie aussi au XIIIe siècle, offre des chapelles accessoires le long des collatéraux de la nef majeure, lesquelles ont été construites en hors-d'œuvre, après que le monument fut achevé.

Dans quelques grandes cathédrales, comme à Paris, Bourges, Chartres, le Mans, Coutances, Troyes, etc., etc., les bas-côtés ont été doublés, et l'on a deux latéraux à la nef majeure et autour du sanctuaire. Cette disposition n'est pas exclusivement propre au XIIIe siècle, car on l'a pratiquée postérieurement à cette dernière époque, comme à la cathédrale d'Anvers, en Belgique. On peut voir, à ce sujet, la description abrégée que nous avons donnée, au mot CATHÉDRALE, des cathédrales de France, d'Angleterre, de Belgique, d'Allemagne, etc.

On trouve au XIIIe siècle, surtout dans les campagnes, des églises terminées par une muraille plane, sans abside proprement dite et sans chapelles absidales. La muraille terminale est percée d'une ou de plusieurs fenêtres ogivales. On rencontre cette disposition architecturale dans quelques grands monuments du XIIIe siècle, en France, à la cathédrale de Laon, à Saint-Martin de Clamecy, dans le diocèse actuel de Nevers, et à l'ancienne abbatiale de Saint-Julien, à Tours, à la cathédrale de Poitiers, et à Saint-Serge d'Angers.

La plupart des cathédrales anglaises sont terminées par une muraille droite et plane, du côté de l'orient : on y voit rarement une abside arrondie ou taillée à pans. L'ancienne cathédrale de Dol, en Bretagne, a été construite sur un plan analogue. *Voy.* ANGLAIS (*Style*).

La chapelle de la Sainte-Vierge, au fond de l'abside, acquiert quelquefois de très-grandes dimensions au XIIIe siècle, tellement qu'on dirait une petite église accolée à une autre église. Nous pouvons apporter en exemples les cathédrales du Mans, de Coutances, de Rouen, etc.

Le culte de la sainte Vierge a reçu, dans ces chapelles, une de ses expressions les plus remarquables et les plus frappantes. Non-seulement un grand nombre de cathédrales sont consacrées à Dieu, sous l'invocation de NOTRE-DAME ; mais encore dans chaque église il y a un sanctuaire particulièrement dédié à la *Mère de Dieu*, à celle que nous invoquons comme médiatrice auprès de Jésus-Christ, seul vrai Médiateur entre Dieu et les hommes. Les protestants auront beau chercher à déprécier le culte que les catholiques rendent à la sainte Vierge, en nous attribuant des *intentions idolâtriques*, que nous repoussons avec horreur, il n'en subsistera pas moins, jusqu'à la fin des siècles, d'imposants témoignages de l'esprit de l'Eglise catholique, à ce sujet, depuis les peintures monumentales des Catacombes jusqu'aux cathédrales splendides qui se bâtissaient encore ou se décoraient au moment où a commencé la prétendue réformation !

III.

2° *Appareil de construction.* — Les édifices de la période ogivale, à commencer à la fin du XIIe siècle, ont été bâtis avec des pierres de grand appareil. Le moyen appareil ne reparaît jamais, au moins de manière à pouvoir fournir des indications archéologiques et des renseignements chronologiques : le petit appareil régulier, ou à losange, ou en arêtes de poisson, etc., a complétement disparu.

Les pierres à grand appareil qui entrent dans la construction des monuments de style ogival à lancette ne sont pas toujours parfaitement régulières : elles sont communément plus longues que hautes ; mais elles sont bien posées, et les appareilleurs ont

fait preuve de goût et d'habileté en élevant ces murailles solides qui ont bravé déjà bien des siècles et bien des tempêtes, et qui semblent destinées à durer autant que le monde. Une des causes de cette solidité provient de l'emploi d'épaisses couches de mortier, de sorte que le roulement de l'édifice n'a aucun effet fâcheux, et que les assises, appuyées d'aplomb, n'éclatent jamais sur leurs angles.

IV.

3° *Colonnes et chapiteaux.* — En entrant dans une de nos modernes cathédrales, ce qui frappe et étonne d'abord, c'est la légèreté, l'élancement, la hardiesse, la prodigieuse élévation des colonnes et des colonnettes montant du pavé jusqu'aux voûtes, pour en soutenir les nervures.

Les colonnes se groupent pittoresquement autour des piliers qui séparent chaque travée, s'effilent capricieusement, et, trompant l'œil qui les suit avec surprise, font supposer une élévation encore plus grande que celle qui existe dans la réalité. Les piliers principaux sont ordinairement cantonnés de quatre colonnes bien proportionnées et d'un effet admirable. Les colonnes ou colonnettes, groupées, forment des faisceaux d'une grande élégance. Partout où le style ogival a été en vigueur, les colonnettes sont nombreuses et très-habilement groupées. On peut dire cependant que c'est dans les monuments du nord de la France qu'elles sont groupées d'une manière plus pittoresque. C'est dans cette partie de notre pays que les colonnes avaient commencé à s'unir en faisceaux dès le XIe et le XIIe siècle ; il n'est donc pas surprenant qu'au XIIIe siècle cette disposition architecturale y ait été mieux comprise et mieux formulée, peut-être, que partout ailleurs. Communément, les colonnes et colonnettes, au XIIIe siècle, qu'elles soient groupées ou isolées, se détachent de manière que les trois quarts du fût cylindrique restent apparents et visibles. On voit des exemples où les colonnettes sont entièrement détachées du pilier qu'elles accompagnent : il y a de beaux spécimens de cette modification à la cathédrale de Laon et dans plusieurs cathédrales de l'Angleterre, notamment à la cathédrale de Cantorbéry. *Voy.* Colonne, Fut.

Les colonnettes qui s'élèvent à une grande hauteur sont quelquefois garnies, à diverses hauteurs, d'Anneaux ou Annelets. (*Voy.* ces mots.)

On connaît quelques rares exemples de colonnettes torses au XIIIe siècle, comme à la cathédrale de Chartres. M. de Caumont cite encore, sous ce rapport, la cathédrale de Gênes.

Jusqu'à présent, on ne connaît pas de proportions régulières aux colonnes et aux colonnettes du XIIIe siècle. Les proportions en hauteur et en diamètre varient suivant les édifices, et on peut même ajouter, selon les intentions particulières de chaque architecte. Il arrive fréquemment que les colonnes s'étagent régulièrement les unes au-dessus des autres ; dans ce cas, le tailloir des colonnes inférieures sert de base aux colonnes supérieures. On voit dans quelques églises le premier ordre de colonnes composé de piliers cylindriques, au-dessus duquel le second ordre se pose en encorbellement. Cette disposition ne produit pas toujours un heureux effet. Celle que nous avons mentionnée plus haut est bien préférable.

Les chapiteaux des colonnes et colonnettes du XIIIe siècle sont très-élégants : ils sont composés de feuilles variées, recourbées en volute à leur sommet. Quelquefois ces feuilles sont remplacées par des bouquets, des fleurs, et même des têtes d'hommes ou d'animaux, qui offrent de loin le même aspect comme ensemble de masse ou de profil. Nous avons donné d'amples détails sur les chapiteaux à l'article Chapiteau, auquel nous renvoyons.

Le tailloir qui surmonte les chapiteaux du style ogival primitif est carré durant la première partie du XIIIe siècle ; dans la seconde partie de ce même siècle, il devient polygonal, et ordinairement il affecte la forme octogone. *Voy* . Abaque.

La base des colonnes de cette époque se compose d'un premier tore, ordinairement comme écrasé, et faisant saillie sur le piédestal ou le socle. Ce tore est séparé de quelques petites moulures en baguettes, placées à la partie inférieure du fût, par une scotie profonde. *Voy.* Base.

Il y a des bases très-simples; il y en a de très-riches : quelques-unes sont appendiculées. *Voy.* Appendice et Appendiculé.

Ces bases sont parfois appuyées sur des piédestaux unis, carrés ou à plusieurs pans. A la cathédrale de Chartres, on voit des piédestaux sculptés sur chaque face. A la cathédrale du Mans, il y en a qui ont les pans évidés par une espèce de petite arcade. Parfois les piédestaux sont assez élevés ; ce qui produit un excellent effet, comme à Saint-Ouen de Rouen, et surtout à Saint-Julien de Tours. Parfois ils sont peu développés, et posent lourdement sur le sol.

V.

4° *Arcades.* — La forme des arcades est caractéristique dans les monuments du XIIIe siècle. L'ogive règne à peu près exclusivement. Si l'on rencontre encore le plein cintre en quelques endroits, il apparaît entouré des moulures et des ornements du style ogival. La présence du plein cintre est alors une exception. C'est ainsi qu'à la nef principale de la cathédrale de Nevers, chaque travée de la nef est surmontée de fenêtres ogivales circonscrites dans un plein cintre. C'est ainsi encore qu'à Saint-Julien de Tours, église d'une pureté de style remarquable, quelques arcades des galeries du triforium sont à plein cintre.

L'ogive du XIIIe siècle est souvent surélevée. Elle pourrait s'encadrer dans un triangle équilatéral, et elle est formée de l'*arc en tiers-point*, proprement dit, c'est-à-dire de l'arc dont la corde sous-tendante serait divisée en trois parties égales. Pour tracer l'ogive en tiers-point, on appuierait l'extrémité

du compas sur les points marqués sur la corde, et non pas sur le point de naissance de l'arcade. Cette observation est importante. La plupart des arcades du XIIIe siècle sont en tiers-point, tandis que celles des époques postérieures sont ordinairement plus aiguës. Ce n'est pas à dire que jamais, dans les monuments du style ogival à lancette, on ne rencontrera d'ogives aiguës, dans le genre de celles qui ont été employées plus tard, mais ces ogives aiguës y sont moins communes, et leur présence est motivée par des raisons de solidité ou d'emplacement.

Dans la région absidale, on voit fréquemment des arcades surélevées qui produisent l'effet le plus agréable. On peut citer celles de la cathédrale de Tours comme type d'élégance, sous ce rapport; celles de la cathédrale du Mans, au contraire, sont tellement pointues, précisément parce qu'on ne les a pas surélevées, que l'effet en est très-défavorable à la perspective.

Les arcades ogivales forment, aux yeux du vulgaire, le seul caractère distinctif du *style gothique*. Elles doivent être considérées assurément comme caractère de grande valeur; mais il ne faudrait pas y attacher une importance exclusive. Celui qui se laisserait uniquement guider par là tomberait parfois dans de lourdes erreurs, ou, au moins, rencontrerait des faits qui, pour lui, demeureraient inexplicables.

VI.

5° *Entablement et galeries.*—Il s'opéra, dès le commencement du XIIIe siècle, une modification remarquable dans l'entablement des grands édifices. Jusque-là les murs avaient été couronnés de corniches très-simples, composées de quelques moulures grossières, parfois même d'une pierre en saillie, à peine coupée en biseau à son angle inférieur. Ces corniches reposaient sur des corbeaux ou modillons variés, où l'on voyait des figures grimaçantes, des feuilles, des fruits, des animaux, des formes bizarres, etc. Au XIIe siècle, ces modillons avaient été un peu modifiés. Les corbeaux à figures monstrueuses avaient été remplacés par des espèces de consoles, reliées les unes aux autres par des arcatures ou par des cintres recreusés en guise de petites voussures. Les consoles étaient ornées de figures ou de feuillages, ou restaient uniquement formées de moulures d'architecture : elles furent enfin remplacées par des dents de scie; ce qui s'observe aux édifices romano-byzantins de transition. Ces dents de scie continuèrent d'être employées à l'entablement des monuments de l'époque ogivale primitive, surtout dans certaines régions de la France. Mais les feuilles entablées leur succédèrent promptement dans le centre de la France. Dans le Nivernais, les dents de scie et les feuilles entablées, du commencement du XIIIe siècle, sont représentées par des modillons fort petits, réunis les uns aux autres par de petits arcs à simple rond de compas, établis longitudinalement, et non pas dans un sens perpendiculaire.

Les feuilles entablées forment un ornement très-distingué au-dessous des moulures saillantes de la corniche. Elles sont à crochets, au XIIIe siècle, comme la plupart des feuillages d'ornementation de la même époque. Entre les feuilles fortement recourbées on voit d'autres feuilles élégamment découpées et disposées avec art. *Voy.* ENTABLÉES (*Feuilles*).

Le changement véritablement important qui s'introduisit, à la fin de la période architecturale de la transition, dans le couronnement des grands édifices, consiste dans l'établissement des galeries et des balustrades extérieures. On voit quelques rares galeries dès le XIIe siècle; mais ce n'est encore qu'un accident dans la construction, tandis qu'à partir du XIIIe siècle, la présence des galeries est constante, et fait partie du système général de construction. Ainsi, les murs extérieurs des hauts combles, des combles moyens et des combles inférieurs, sont surmontés communément de galeries et de balustrades. L'effet extérieur en est plus complet; mais les avantages, sous le rapport de la bonne construction, en furent inappréciables. Les galeries, en appareil solide, taillées en pente légère, prêtèrent aux eaux pluviales un écoulement facile vers les chenaux des gargouilles.

Les balustrades ou rampes des galeries consistaient ordinairement, au XIIIe siècle, en petites colonnettes à chapiteaux feuillagés, ou en pieds-droits à pans, supportant des arcades ogivales ou trilobées.

Après avoir parlé du couronnement des murailles, ou de l'entablemeut extérieur, nous devons dire quelques mots des galeries intérieures et du *triforium*. Les églises bâties à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, comme Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, Notre-Dame de Laon, Saint-Remi de Reims, Saint-Etienne de Caen, ont des galeries qui s'étendent sur toute la largeur du collatéral. Ces galeries sont la reproduction, au premier étage, de ce qui existe au rez-de-chaussée; c'est la même disposition de colonnes, de voûtes, de fenêtres : les dimensions en hauteur seulement sont moindres. *Voy.* GALERIES, TRIFORIUM.

Ces larges galeries ne sont pas ordinairement garnies de balustrades : celles qui en ont les ont reçues par addition à une époque postérieure. Il faut ajouter que souvent les galeries intérieures, qui n'ont les dimensions que de simples couloirs de passage, dans les monuments du commencement du XIIIe siècle, n'ont pas toujours de balustrade, comme à Saint-Julien du Mans et à Saint-Julien de Tours. D'autres galeries en sont garnies à la même époque, comme au fond de l'abside de la cathédrale de Tours. *Voy.* GALERIES. Parfois les galeries sont simulées, et n'ont aucune profondeur.

VII.

6° *Fenêtres et roses.*—Dans les monuments du style ogival primitif, les fenêtres sont très-allongées, assez étroites et à abat-jour

ou ébrasements fortement prononcés. Elles ressemblent à un fer de lance ; ce qui fait que les antiquaires anglais les ont appelées *fenêtres à lancette*, dénomination qui a été ensuite adoptée par les archéologues français. Cette forme a paru même, dans le principe, tellement caractéristique, qu'elle a servi à désigner le style ogival de la première époque. *Voy.* FENÊTRE ; *voy.* aussi CLASSIFICATION. Les proportions des lancettes ne sont pas toujours ni partout les mêmes ; elles varient notablement, même dans un seul édifice. Il y en a de très-longues ou de très-courtes dans le même monument, quoique les parties où elles se trouvent aient été bâties en même temps ; ce qui fait qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de donner une forme *type* pour les lancettes du XIIIe siècle. Les conditions d'emplacement exercent sur leur développement une influence décisive.

Il y a des fenêtres à lancette qui n'offrent point d'ornements, et dont l'ogive est à peine encadrée extérieurement d'une archivolte à moulures simples et peu nombreuses. D'autres sont entourées d'archivoltes très-riches, où l'on remarque de belles moulures et des fleurons ou des feuillages. A l'abside de beaucoup d'églises du XIIIe siècle, on voit les fenêtres à lancettes accompagnées d'archivoltes élégantes retombant sur des figures, et ayant dans la moulure creuse du milieu des feuilles à crochets, relevées dans le sens du mouvement circulaire de l'archivolte. Citons comme exemples la cathédrale d'Evreux, celle de Tours, etc. Parfois les archivoltes portent sur des colonnettes à chapiteaux, et les voussures ou ébrasements sont pour ainsi dire cannelés, tant les moulures toriques y sont multipliées.

Les églises peu considérables, comme les églises paroissiales, à la campagne, certaines églises de prieurés, les chapelles, etc., sont éclairées par des lancettes isolées. C'est dans ces édifices qu'elles montrent la plus grande simplicité ; ce qui contribue à leur laisser un caractère de pureté admirable, la simplicité étant toujours la condition première de toute belle et bonne architecture. Les églises d'une grande importance, comme les cathédrales, les collégiales, les abbatiales, ont les lancettes souvent réunies deux à deux, et encadrées dans une ogive principale. Sur le sommet des deux lancettes s'appuie une rosace, ou un trèfle, ou un quatrefeuilles. Cette addition complète les belles fenêtres du XIIIe siècle. D'abord la rosace seule est évidée dans le tympan de la fenêtre ; plus tard les angles eux-mêmes s'évident, de sorte qu'il y a des espaces vides triangulaires au-dessous de cette rosace, et de chaque côté. A la cathédrale de Beauvais, dans les chapelles absidales, les *lancettes géminées* sont surmontées d'une rosace assez considérable et très-habilement découpée. Le meneau central soutient une légère colonnette qui y est placée en application, et qui soutient une grosse moulure torique qui suit toutes les circonvolutions des têtes d'ogive et des divisions de la rosace. Dans d'autres monuments, cette colonnette et ces moulures toriques n'existent pas; le meneau central, les têtes d'ogive sont simplement taillés en biseau sur leurs angles; les divisions de la rosace sont tracées à rond de compas.

Vers le milieu du XIIIe siècle, et surtout sous le règne de saint Louis, roi de France, les fenêtres des édifices religieux s'élargissent, se multiplient, s'élancent à de plus grandes hauteurs, deviennent, en un mot, plus étendues qu'au commencement de ce même siècle. Le type le plus agréable et le plus parfait de cette modification se voit à la Sainte-Chapelle, à Paris. Les fenêtres ainsi transformées se remarquent dans toutes nos cathédrales, surtout aux fenêtres de *clerestory*, c'est-à-dire, aux fenêtres qui sont placées au-dessus de la galerie du *triforium*. Ces hautes fenêtres, d'une hardiesse prodigieuse, sont ordinairement partagées en trois ou en quatre divisions, par deux ou trois meneaux. Ceux-ci sont toujours arrondis, et souvent en forme de colonnettes à chapiteaux. Le réseau supérieur est formé de plusieurs trèfles ou quatre feuilles superposés. Il faut encore noter que toutes les moulures, sans aucune exception, qui entrent dans l'ornementation de ces hautes fenêtres, sont en boudin, jamais anguleuses ni prismatiques.

Aux façades des églises, on plaçait assez communément trois lancettes de dimension égale ou inégale : il y a des faits aussi nombreux pour l'une que pour l'autre disposition. C'est ce que les antiquaires appellent *triplet*, d'un nom adopté d'abord par les archéologues anglais. Le *triplet*, dont l'effet est fort agréable, a une signification symbolique facile à saisir : c'est l'emblème de la Trinité. Nous lisons, en effet, dans la légende de sainte Barbe, que cette sainte, étant renfermée par son père dans une chambre où il n'y avait que deux fenêtres, en fit ajouter une troisième pour représenter le mystère de la sainte Trinité. *Voy.* TRIPLET.

On remarque, à la façade des églises de Chartres, de Saint-Denis, de Gournay, de Mortain, etc., que la fenêtre centrale du *triplet ogival* est beaucoup plus élevée que les deux autres. La même disposition existe aussi au chevet des églises qui n'ont pas d'absides et qui se terminent par un mur droit.

Si des fenêtres nous passons aux roses, la merveille des églises gothiques, nous les admirons dès le commencement dans leurs heureuses proportions. Elles s'ouvrent, elles s'épanouissent, elles étalent leurs riches compartiments ciselés, comme de gracieux pétales. Quoi de plus ravissant que cette fleur immense, incrustée dans la muraille, brillant des mille couleurs des vitraux peints, portant au cœur l'image de Dieu, et, dans toutes les divisions qui s'en échappent en rayonnant, celle des anges, des patriarches et des saints ! Admirable symbole ! le cercle, c'est l'éternité au centre de laquelle Dieu se repose. Les esprits bienheureux, les pro-

phètes, les martyrs, les saints, toute la création gravite, en chantant des hymnes, vers ce majestueux centre de toutes choses.

La plus belle rose peut-être qui existe, en France, dans nos monuments de la période ogivale, se trouve à l'église de Saint-Ouen de Rouen.

Les compartiments des roses du XIIIe siècle sont communément en forme d'ogives trilobées, ou bien ce sont des trèfles, des quatrefeuilles et des rosaces entremêlés avec beaucoup d'art. Les roses les moins compliquées se rapprochent des roses du XIIe siècle ; celles, au contraire, qui ont des découpures multipliées se rapprochent des roses justement célèbres de Saint-Ouen, de Notre-Dame de Rouen, et de la cathédrale de Tours. Les meneaux des roses du XIIIe siècle, quelque complication qu'on leur suppose, ne présentent pas néanmoins les mêmes combinaisons architecturales que celles des XIVe et XVe siècles. *Voy.* ROSES, ROSACE, FENÊTRE.

Dans les modestes églises rurales du style ogival primitif, les roses se voient spécialement au chevet, et souvent elles y surmontent deux lancettes, reproduisant ainsi avec celles-ci le nombre trois, si habituel dans nos édifices religieux du XIIIe siècle. A la cathédrale de Laon, la région absidale, qui se termine par une muraille droite et plane, est éclairée par une large et somptueuse rose.

VIII.

7° *Portes.* — Les portes restèrent la partie privilégiée des sculptures, au XIIIe siècle, comme aux siècles précédents. Nous devons rappeler ici ce que nous avons dit ailleurs avec quelques développements, à savoir que l'on doit considérer les portails de nos grands monuments chrétiens sous deux points de vue : d'abord, sous le rapport architectural, ensuite sous celui de la sculpture et de l'ornementation. L'architecte établit un ensemble de lignes, avec la sévérité qui accompagne la véritable science de l'art de bâtir. C'est un cadre en rapport avec les masses du frontispice. Les détails appartiennent au sculpteur et au statuaire. Ces deux œuvres sont distinctes ; cette distinction est nécessaire pour bien apprécier le mérite des frontispices de certaines cathédrales. Lorsque le travail de l'architecte domine, nous avons une porte d'un effet simple et majestueux, comme à la cathédrale de Coutances; lorsque le travail du sculpteur l'emporte, nous avons le splendide portail de la cathédrale de Reims.

Les portes de certaines de nos cathédrales du XIIIe siècle sont d'une beauté incomparable. Elle nous paraissent supérieures à celles des plus renommées parmi les cathédrales de l'Angleterre. Les pierres du linteau, du tympan et de la voussure disparaissent sous une profusion incroyable de ciselures fines et délicates. La pierre ne semblait opposer aucune résistance aux sculpteurs de cette époque, et se façonnait dans leurs mains comme de la cire. Les grandes statues, les statuettes, les niches, les dais, les pinacles, les aiguilles, les dentelles, les feuilles, les fleurs, les guirlandes, les couronnes se pressent, s'unissent de tous côtés. Autour du grand portail sont rangés, en longues files, suivant les lois de la hiérarchie, les archanges, les anges, les patriarches, les prophètes, les rois ancêtres de Jésus-Christ, les martyrs et les confesseurs.

Outre les grandes statues, on admire des bas-reliefs représentant des compositions historiques complètes, des scènes relatives soit au jugement dernier, soit au triomphe des justes, soit au supplice des méchants. Les détails sont souvent exprimés avec une justesse et un bonheur incroyables. Les figures, malgré leur petite dimension, semblent respirer, tant elles traduisent fidèlement les sentiments qu'on a voulu leur faire exprimer. Quelques-unes de ces scènes peuvent, à juste titre, être regardées comme des chefs-d'œuvre de goût et d'exécution.

A partir du XIIIe siècle, l'ouverture de la porte principale fut partagée en deux par un pilier dont nous connaissons la destination symbolique sur le tympan, au fond de cette suite d'arcs concentriques et décroissants, qui simulent une perspective fuyante : le jugement dernier se trouve représenté avec tout son appareil de majesté et de terreur. Le sculpteur chrétien a cherché à frapper l'esprit par cette effrayante image, et pour produire une plus profonde impression sur la conscience, il a voulu que la porte présentât deux voies, l'une à droite, l'autre à gauche, l'une pour les bons, l'autre pour les méchants, suivant les paroles de la terrible sentence. Chacun, en franchissant le seuil du lieu saint, devait se rendre témoignage de ses bonnes ou mauvaises œuvres, et choisir sa voie. C'était une imposante leçon ! Le pilier symbolique fut conservé constamment jusqu'à la Renaissance, au XVIe siècle, époque où l'on perdit toutes les traditions de l'architecture catholique.

Après avoir jeté un coup d'œil général sur les portes des grands édifices du XIIIe siècle, nous allons maintenant en examiner et en analyser les diverses parties.

Quelques portails sont précédés d'un porche plus ou moins saillant, surmonté de pignons triangulaires. Le moyen âge ne nous a rien laissé en ce genre qui puisse être comparé au porche qui précède le portail septentrional de la cathédrale de Chartres. *Voy.* PORCHE.

Ces péristyles sont élevés sur des perrons de plusieurs marches : ils présentent trois grandes arcades surmontées de pignons, correspondant aux trois entrées du fond, et soutenues sur des massifs, des pieds droits et des colonnes qui, ainsi que les voussures, sont décorés d'une quantité considérable de statues, de bas-reliefs et d'ornements aussi curieux par la manière dont ils sont travaillés que par la variété de leur composition.

Le porche de la porte méridionale de la cathédrale de Lausanne est fort remarquable.

Il était primitivement ouvert de trois côtés. Les statues des apôtres occupent, trois par trois, les deux côtés de la porte et les deux angles du porche : elles sont d'une belle exécution et comparables à celles de Chartres. Les arcades latérales ont été bouchées avant cette suppression, faite pour éviter le vent et la pluie; ce porche avait beaucoup de grâce et de légèreté, mais il ne correspond qu'à une porte, et conséquemment il a bien moins d'importance que les porches de Chartres qui en abritent trois.

Le porche ou vestibule de Notre-Dame de Dijon doit être également cité. Mais au lieu d'être détaché de l'église comme ceux que nous venons d'indiquer, il fait partie du corps du bâtiment et il a été pris sur la longueur de la nef. Ce n'est donc pas un porche ordinaire, mais plutôt un *pronaos* ou *vestibule*, dans toute la rigueur de l'expression.

Les églises moins importantes que celles que nous venons de signaler et qui ont des porches ne sont pas très-nombreuses. Les porches y sont simples, mais élégants.

Passons maintenant à la description de la base de la porte. Dans les églises qui ne sont pas très-ornées, ou qui n'ont qu'une décoration architecturale, comme nous l'avons expliqué précédemment, les voussures des portes sont garnies seulement de tores et les parois latérales de colonnes, sans statues.

Dans les grandes églises, les colonnes supportent des statues de grandeur d'homme, quelquefois même de grandeur plus qu'humaine. On voit de ces statues à Chartres, à Reims, à Amiens, au Mans, à Bourges, etc. Elles ont un caractère fortement marqué. Quelques-unes sont bien posées, bien drapées et largement exécutées. *Voy.* SCULPTURE, STATUAIRE. Ce fait est fort important dans l'histoire de notre art national. Il montre jusqu'à l'évidence que l'architecture et la statuaire du XIIIe siècle avaient fait plus de progrès que la peinture.

Les voussures sont garnies de statuettes et de bas-reliefs. Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit ailleurs. *Voy.* CATHÉDRALE (Amiens, Reims, Bourges, etc.). Afin de compléter ce sujet, nous placerons ici la description de la porte occidentale de la cathédrale d'Auxerre. A l'article CATHÉDRALE, nous avons donné une indication très-courte sur cette église remarquable, privée aujourd'hui de son titre de cathédrale. Nous prenons cet extrait dans un ouvrage que nous avons préparé depuis assez longtemps sur les *Anciennes Cathédrales, Abbatiales et Collégiales de France.*

« Les trois portes de la façade occidentale de la cathédrale d'Auxerre appartiennent au XIIIe siècle. Les parois latérales, les tympans et les voussures, sont tapissés de statues et de bas-reliefs, depuis la base jusqu'au sommet. Quoique variées de forme, ces sculptures ne paraissent pas être postérieures au XIIIe siècle; mais le cordon de feuilles qui sépare horizontalement les porches d'avec le reste de l'édifice, en tranche nettement l'âge sans laisser la moindre incertitude dans l'esprit de l'archéologue : le XVIe siècle peut revendiquer toute la partie supérieure.

« La porte centrale présente un système de décoration d'un beau caractère et des sujets sculptés d'une signification éminemment chrétienne et instructive. Au centre du tympan et présidant à toute la scène, apparaît la figure de Jésus-Christ, entourée d'anges en adoration ; à sa droite sont les élus; à sa gauche, les réprouvés. Les premiers sont admirablement représentés par ces personnages bénis de Dieu et des hommes, dont le nom et le culte sont dans le cœur et sur les lèvres de tous les chrétiens. On y distingue spécialement le patriarche Joseph, les vierges sages et une foule de bienheureux de tout âge et de tout sexe. Les autres sont figurés par l'enfant prodigue, les vierges folles et la foule hideuse des démons. Malheureusement, par suite de mutilations déplorables, ces curieuses sculptures sont gravement endommagées et sont à peine reconnaissables. Les amis de l'iconographie religieuse regrettent aussi vivement que les artistes de voir cette grande composition si tristement altérée.

« A la partie supérieure des latéraux du même portail, on aperçoit *le chœur des apôtres.* Ceux-ci sont assis deux à deux dans chaque niche, et vêtus de larges robes formant draperie. Au-dessus de leur tête, un ange sort des feuillages et des ornements variés qui forment le couronnement du dais. Ces groupes sont animés d'une expression douce et tranquille, de même que les statues des vierges sages qui, debout, chastement vêtues, dans une attitude modeste et contemplative, attendent la venue de l'époux, tenant à la main une lampe allumée. Le contraste entre elles et les vierges folles est apparent : celles-ci ont une pose fière et hardie, le regard fixe ; elles tiennent à la main leur lampe sans huile et renversée. Auprès de la tête des vierges sages se tient un ange au visage souriant, qui s'apprête à les couronner; tandis que sur la tête des vierges folles est un messager divin armé d'un glaive redoutable et prêt à frapper. Cette parabole est souvent représentée au frontispice de nos cathédrales : elle y est placée précisément avec l'intention qui la fit prononcer par Notre-Seigneur dans l'Evangile. C'est un avertissement donné aux fidèles de veiller sans cesse et de se tenir toujours prêts : nous ignorons quand la mort, figurée par un ange armé d'une épée, viendra rompre les liens de la vie terrestre, et nous jeter dans l'éternité. Veillons et prions.

« L'étroite surface du tympan n'a pas permis à l'artiste de développer dans des dimensions convenables les scènes diverses du jugement dernier; elles sont groupées aux pieds du souverain Juge. C'est d'abord la résurrection générale : les morts sortent de leurs tombeaux, et des anges les attendent pour les conduire auprès du tribunal suprême : ce sont, sans doute, les anges gardiens, fidèles à ceux qui leur furent confiés par la Providence et les accompagnant jusqu'à la

dernière extrémité. C'est ensuite la séparation des bons et des méchants : des anges conduisent les saints vers les régions bienheureuses du paradis, et d'autres poussent les damnés dans le gouffre de l'enfer, figuré par la gueule béante d'un monstre vomissant des flammes.

« Les parois du porche de gauche prêtent leur champ à l'exposition des principaux chapitres de la Genèse, depuis la création jusqu'au déluge. Trois rangées de statuettes tapissent le fond de la voussure : ce sont des traits de la vie de la sainte Vierge ou quelques scènes empruntées à l'Histoire sainte. Mais le marteau des modernes vandales a tellement déshonoré ces charmantes sculptures, qu'en beaucoup d'endroits il n'est plus possible d'y rien découvrir. Le tympan est rempli par la figure de Notre-Seigneur qui, la tête ceinte d'un riche diadème, dépose une couronne sur le front de sa sainte mère. Deux anges en adoration accompagnent ce tableau, admirable de simplicité et d'exécution; tous les visages respirent l'émotion et sont calmes comme le bonheur du ciel. Une guirlande de branches de chêne entoure le tympan, après avoir pris naissance au dessous de la première niche, de chaque côté de la voussure.

« Les grandes statues du porche latéral de droite, au nombre de huit, semblent être la personnification des sciences et des arts libéraux, autant qu'il est possible d'en juger dans l'état présent des lieux, car la vétusté ne permet pas de distinguer les personnages qui ont perdu leurs attributs. On aperçoit encore la lyre que tient à la main la Musique ou l'Harmonie, la troisième statue du côté gauche. La Médecine est désignée par le serpent qui l'enroule autour de sa taille. La Théologie est représentée sous la figure grave et recueillie d'un clerc en riche costume. Les couronnes que ces statues portent en tête indiquent l'excellence des sciences dont elles sont les symboles.

« Les nombreux bas-reliefs de ce porche ont pour motifs des traits de la Bible ou de l'Evangile. On a mis en regard les scènes historiques qui se correspondent dans les deux Testaments. Ces rapprochements sont tout à fait dans l'esprit de l'Eglise, et les écrivains ecclésiastiques, dans tous les temps, se sont plu à mettre en parallèle les figures de l'Ancienne Loi avec les réalités de la Nouvelle. Les saints Pères nous ont laissé, sur ce sujet fécond, des pages pleines d'éloquence; les commentateurs de la sainte Ecriture et les écrivains mystiques ont rempli de nombreux volumes de considérations élevées sur la même matière. Leurs ouvrages sont une mine abondante et précieuse, jusqu'à ce moment trop peu exploitée, où nous pouvons trouver la clef de la véritable interprétation à donner à une foule de compositions allégoriques du moyen âge : la théologie, l'exégèse biblique et l'art religieux se donnaient la main. »

Cette description peut donner une idée du système de décoration généralement suivi pour l'ornementation des portes des principales églises. Nous emprunterons à M. de Caumont quelques passages où il cherche à faire connaître l'arrangement des figures qui ornent le tympan et les voussures des portails du XIIIe siècle.

« A partir de la moitié du XIIIe siècle et lorsque le système ogival est complétement développé, il est rare de trouver, comme au XIIe siècle, le Christ au milieu des symboles des quatre évangélistes. Quand le Christ préside au jugement dernier, on le voit, sur presque tous les portails du XIIIe siècle, les deux mains élevées, ayant à ses côtés des anges, puis la sainte Vierge et saint Jean, l'un et l'autre à genoux et paraissant implorer sa clémence.

« Les anges tiennent ordinairement la croix, la couronne d'épines, les clous et la lance, instruments de la passion.

« La résurrection des morts, l'examen des fautes et des bonnes œuvres symbolisé par le pèsement des âmes, puis la séparation des bons qui vont au ciel et des méchants livrés aux démons et précipités dans l'enfer, se développent tantôt sur une seule ligne, tantôt sur deux lignes, au-dessous du tribunal céleste.

« Les voussures qui encadrent ces tableaux sculptés sur le tympan des grandes portes ogivales sont garnies de statuettes presque entièrement détachées, dans l'arrangement desquelles je crois avoir reconnu un système arrêté : ainsi, j'ai presque toujours remarqué des anges sur les voussures les plus rapprochées du Christ; puis successivement sur les autres, les apôtres, des martyrs et des personnages de l'Ancien Testament.

« On pourrait décrire successivement un assez grand nombre de portails du XIIIe siècle (Chartres, Bourges, Paris, la Couture, au Mans, Saint-Seurin de Bordeaux, Amiens, etc.), dans lesquels le tableau du jugement dernier est reproduit à peu près de la même manière. Les bienheureux, conduits par les anges, se dirigent vers la Jérusalem céleste figurée par une ville ceinte de murailles ou par une tour, à l'entrée de laquelle ils reçoivent une couronne. » (*Abécédaire* ou *Rudim. d'archéolog.*, pag. 213.)

Le même auteur donne encore la description et la gravure des tympans des deux portes principales de Notre-Dame de Trèves : cette église fut bâtie vers le milieu du XIIIe siècle.

« Sur l'un de ces tympans la sainte Vierge tient l'enfant Jésus sur ses genoux; elle foule aux pieds un dragon, emblème du péché. A droite on distingue l'adoration des mages. Le roi le plus rapproché de la sainte Vierge a mis un genou en terre et s'est découvert la tête. Il porte la couronne de la main gauche et présente son offrande de la main droite. Les deux autres rois sont debout, leur couronne sur la tête. L'étoile qui les a guidés est figurée dans la bordure qui encadre le tympan.

« A gauche de la Vierge, on voit la Présentation de Jésus-Christ au temple. Derrière

la sainte Vierge, saint Joseph porte de la main gauche un panier à anse, dans lequel sont deux colombes, offrande ordinaire des personnes du peuple.

« Après ces groupes qui remplissent presque tout le tympan, on voit d'autres personnages plus petits qui débordent sur la guirlande de l'encadrement et l'interrompent : ce sont, du côté gauche, les bergers avertis par un ange de la naissance du Christ; du côté droit le massacre des innocents.

« L'autre tympan représente le couronnement de la sainte Vierge : le Christ, reconnaissable à son nimbe croisé, pose la couronne sur la tête de sa mère, aidé par un ange placé du côté opposé; puis viennent deux autres anges debout, tenant des couronnes : l'espace qui reste de chaque côté est occupé par des arbres.

« La voussure la plus rapprochée du tympan, et qui en forme la bordure, est remplie par huit anges, dont deux encensent la Vierge et six ont des couronnes à la main. Dans la seconde voussure on voit des anges portant des vases à parfums, des livres, des ciboires, etc. Le tout est garni de guirlandes de feuillages admirablement exécutés. » (*Abécéd.* ou *Rudim d'archéol.*, pag. 216 et 217.)

IX.

Contreforts et arcs-boutants. — Les clochetons, les contreforts couronnés de pyramides octogones, se dressent autour de la cathédrale comme une épaisse forêt. De tous les côtés on voit les courbes des arcs-boutants s'entre-couper en venant s'appuyer sur les contreforts. Ce système d'arcs-boutants si nombreux et si importants, employés à l'extérieur des édifices gothiques, passe aux yeux de quelques-uns pour une merveille de construction et l'application d'une science avancée, tandis que d'autres le considèrent, au contraire, comme une imperfection, et ne voient dans ces immenses arcs en pierre que des étais, pour ainsi dire, dont on n'a pas osé dégager l'édifice.

Il est incontestable que ce système fut imposé par la nécessité aux architectes des églises ogivales; ils ne pouvaient assurer la solidité des murailles, sans cesse poussées par la pesanteur des voûtes, sans les buter fortement par de nombreux et solides appuis. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'admirer le génie inventif des architectes chrétiens, qui parvint à faire de cette nécessité un motif particulier de décoration. Les angles des contreforts furent ornés de colonnettes, leurs faces chargées d'ornements ou coupées à jour pour servir de niches à de belles statues. La pointe pyramidale posée au sommet fut garnie sur ses bords de crosses végétales, et terminée par une touffe de feuilles épanouies.

Comme les arcs-boutants allaient soutenir le haut des murailles, on en fit des espèces d'aqueducs pour l'écoulement des eaux pluviales du grand comble. *Voy.* ARC-BOUTANT, CONTREFORT, GARGOUILLE.

Les contreforts, soit qu'ils supportent des arcs-boutants ou qu'ils soient appliqués immédiatement contre les murs, comme dans les façades et le long des églises qui n'ont point de collatéraux, présentent des pilastres de forme carrée; ils sont divisés en plusieurs étages par des corniches, et leur saillie, souvent très-considérable vers la base, diminue progressivement en approchant des étages supérieurs.

X.

8° *Voûtes.* — Le véritable triomphe des architectes chrétiens au XIIIe siècle est l'art admirable avec lequel ils ont su élever, à des hauteurs prodigieuses, des voûtes si légères et si solides. Traversées par des nervures peu saillantes qui les soutiennent et les affermissent, elles bravent, après une durée de plusieurs siècles, les efforts du temps et les ravages des éléments. Des voûtes exposées pendant plusieurs années à toutes les intempéries des saisons, par suite du fanatisme révolutionnaire, ont pu résister à ces actives causes de destruction, quoique leur épaisseur fût à peine de quinze à vingt centimètres. Jamais les voûtes des églises ogivales ne sont faites en pierres de grand appareil; elles sont construites en petites pierres mêlées avec beaucoup de mortier. Il est probable que les voûtes construites en pierres de grand appareil n'auraient pas été plus solides; et d'ailleurs, il n'aurait pas été possible, d'élever des voûtes de ce genre, à cause du poids énorme des matériaux et la légèreté des supports, à des hauteurs aussi considérables que les voûtes de nos églises ogivales.

Les arceaux des voûtes en ogive sont croisés comme ceux des voûtes à plein cintre; quelques-uns sont parallèles entre eux, et traversent les nefs en ligne droite de manière à séparer ces travées. Tous viennent se réunir et s'appuyer sur les massifs qui séparent les fenêtres; ce qui nous explique pourquoi les arcs-boutants viennent à l'extérieur soutenir ces mêmes massifs, sur lesquels s'exerce la poussée entière de la voûte. La retombée des arceaux intérieurs se fait ordinairement au niveau de l'entablement qui supporte les fenêtres du troisième étage. Il en résulte que, vues du portail de l'ouest, ces fenêtres se trouvent masquées en partie et séparées les unes des autres par les arêtes de la voûte.

Nous ne donnerons pas ici de plus amples détails sur les voûtes. Nous ne les considérerons ici qu'au point de vue des caractères du style ogival du XIIIe siècle. *Voy.* VOUTES.

XI.

9° *Tours et clochers.* — C'est surtout au XIIIe siècle que les architectes réussirent à élever ces tours hardies et ces flèches qui s'élancent à une si prodigieuse hauteur dans les airs et jusque dans la région des nuages. Les tours et les pyramides qui les surmontent communiquent un mouvement remarquable aux monuments de l'épo-

que ogivale qui en ont été pourvus. Mais ces tours et ces pyramides sont généralement des constructions si gigantesques, qu'elles ont lassé la patience et épuisé les ressources des générations qui ont entrepris de les édifier. C'est pour cela qu'un si grand nombre de tours sont restées imparfaites et inachevées, ou du moins n'ont point été couronnées de ces flèches aériennes qu'elles étaient destinées à supporter. Ces tours, telles que celles de Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Reims, etc., s'arrêtent précisément au point où la pyramide eût dû commencer. A Reims, on voit la naissance de la flèche. La plate-forme qui les surmonte, dans l'état actuel des lieux, est couverte d'un simple toit en charpente.

Nous avons décrit tous les clochers remarquables de la période ogivale. *Voy.* Aiguille, Clocher, Flèche.

Au xiiie siècle, on ne s'est pas toujours contenté d'établir deux tours sur les flancs du portail principal; on en a placé aux portails du nord et du midi, et jusque sur le centre des églises. A Reims et à Chartres, on commença la construction de ces tours, et on avait projeté d'en placer deux autres encore de chaque côté du chœur, à peu près au point où se dessine la courbure du rond-point. Ces tours nombreuses, qui auraient produit un effet assurément extraordinaire, n'ont jamais été achevées. L'ancienne église de Saint-Martin de Tours avait cinq tours, dont deux à la façade occidentale, deux aux extrémités du transsept et la cinquième sur l'intertranssept. A la cathédrale de Coutances, à Beauvais, à Lisieux, il y a, au centre de l'intertranssept une lanterne ou coupole ogivale, qui produit à l'extérieur l'effet d'une tour. La vue en est pittoresque et imposante. *Voy.* Lanterne, Dôme, Coupole.

Les *clochetons* offrent en petit l'image des tours percées sur chacune de leurs faces d'une ouverture en forme de lancette géminée. La plupart des clochetons se terminent par une flèche octogone ou par une pyramide quadrangulaire.

XII.

10° *Ornementation.* — Les ornements usités pendant la première époque du style ogival furent si variés et si nombreux, qu'il nous serait difficile de les indiquer tous en détail. (*Voy.* les divers articles de ce *Dictionnaire* relatifs à la décoration architecturale des édifices religieux.) Nous nous bornerons à ceux qui paraissent plus caractéristiques.

Les *trèfles* et les *quatrefeuilles* se montrent fréquemment dans toutes les parties de la construction ogivale du xiiie siècle; généralement leurs lobes sont arrondis, quelquefois ils sont lancéolés.

Les *fleurons* creusés dans la pierre présentent toujours au moins cinq pétales épanouis autour d'un centre en saillie.

Les *rosaces* sont plus étendues que les fleurons, et présentent un nombre indéterminé de divisions. Le centre n'a pas de saillie, et se montre orné de ciselures fines et variées.

Parmi les ornements les plus riches et les mieux exécutés, nous devons placer les guirlandes de feuillages. L'art du moyen âge semble y avoir épuisé toute sa patience et toute son habileté. Les feuilles de vigne, les feuilles de chêne, sont traitées avec une délicatesse incroyable; ce sont vraiment de longs sarments chargés de pampres qui courent autour des chapiteaux, qui rampent sur l'entablement; ce sont bien des branches de chêne arrachées à nos forêts et appliquées sur les murailles. Nous avons décrit les feuilles et les fleurs imitées dans la décoration monumentale des édifices de la période ogivale, à l'article Flore murale (*Voy.* cet article).

Les *dais* et les *pinacles* forment un accompagnement nécessaire aux belles statues qui tapissent les parois du grand portail. Quoique moins fréquents et moins considérables qu'au xive siècle, les pinacles, sous la forme de pyramides peu élevées, couvertes de bouquets de feuilles, s'élèvent autour des galeries de la façade et souvent au-dessus des niches, légèrement posés sur le dais. Ce dais est une sorte de couronnement en saillie, fouillé sur toutes ses faces des ciselures les plus élégantes, et destiné, par son avancement, à abriter les statues des saints.

Il faut ajouter à ces ornements caractéristiques quelques moulures et quelques ornements qui appartiennent à l'architecture romano-byzantine, et qui ont persévéré durant la première époque ogivale. On peut nommer parmi ces derniers, les zigzags, les têtes plates, les têtes saillantes, les étoiles, les billettes, etc. etc.

XIII.

11° *Statuaire.* — Un des plus beaux titres de gloire des artistes de la période ogivale, c'est le perfectionnement qu'ils ont su apporter à l'art si noble de la statuaire. Les statues qui décorent les portes des églises romano-byzantines annoncent certainement une importante rénovation, même de grands progrès dans l'exécution matérielle; mais les bustes sont allongés, les poses gênées, les draperies lourdes, l'expression presque nulle. Dès le commencement du xiiie siècle, un peu de vie vient déjà les animer; le sentiment se peint sur quelques visages. La sculpture était souvent rehaussée des plus belles couleurs et des plus riches dorures. Les artistes cherchaient à frapper l'imagination, à relever aux yeux des hommes les vertus et les saints qui les ont pratiquées, en couvrant leurs statues de ce que l'on possédait de plus précieux. Ce n'était pas seulement richesse de travail; c'était encore richesse de matière.

Quelquefois les personnages sont taillés à même la pierre; mais lorsque le relief est un peu fort, les parties les plus saillantes, telles que les bras, la tête, etc., ont été rapportées et fixées au moyen de crampons de fer.

L'iconographie du xiiie siècle est très-riche en sujets et en observations de tout genre. Il faut un ouvrage entier pour en donner une simple indication. Voyez à ce

sujet ce que nous avons dit à nos articles **Iconographie, Statuaire**; consultez à ce sujet l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Nevers.

XIV.

12° *Pavage des églises.* — Il y eut des églises, au XIIIe siècle, pavées avec la plus grande simplicité; mais il y en eut quelques-unes, et surtout dans la partie du chœur et du sanctuaire, pavées avec une grande magnificence. Ces pavés splendides ne subsistent plus; mais il en reste des débris en quantité suffisante pour que l'on puisse les restituer de manière à en avoir une idée complète. Ce fut à cette époque que commencèrent à se multiplier les pierres tombales. *Voy.* **Tombales** (*Pierres*); **Funéraires** (*Monuments*). Les pavés proprement dits étaient formés de carreaux émaillés, en terre cuite. Ces carreaux reçurent des dessins variés, des armoiries, des figures d'animaux, etc. En les ajustant ensemble, on en formait des compartiments, des rosaces, ou une espèce de mosaïque dont les couleurs se mariaient agréablement avec celles des verreries peintes. *Voy.* **Pavage des églises, Carreaux, Mosaïque.**

Après les *pierres tombales* et les *carreaux émaillés*, on peut citer les *dalles historiées*, telles que celles qui formaient anciennement le pavé des sanctuaires de l'église de Saint-Remi de Reims, et qui ont été dessinées et publiées par M. O. Tarbé; telles encore que celles de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer. *Voy.* **Labyrinthe.**

XV.

13° *Vitraux peints.* — Nous avons fait l'histoire générale des vitraux de couleur à l'article **Vitrail.** Indiquons ici brièvement les caractères particuliers des verrières peintes du XIIIe siècle. Jusqu'au temps de saint Louis les vitraux peints sont composés de médaillons de différentes formes, circulaires, elliptiques, quadrilobés, en losange, etc., disposés symétriquement sur un fond de mosaïque. Les bordures sont composées de feuillages très-artistement disposés. Les grands personnages ne furent guère représentés qu'après le milieu du XIIIe siècle: non pas cependant qu'il n'y en ait nulle part; mais ce genre de composition, assez rare au XIIIe siècle, ne devint commun qu'au XIVe et au XVe siècle. Quant aux couleurs employées dans les vitraux, c'est le *bleu*, le *rouge* et le *vert* qui dominent. Ces trois couleurs sont artistement combinées et produisent un bel et riche effet. On a employé le *jaune*, le *brun*, le *violet* et quelques autres nuances avec une grande sobriété.

On fabriqua aussi des *vitraux en grisaille*, au XIIIe siècle. Ces *grisailles* consistent en verres blancs, dépolis au feu du fourneau de recuisson, sur lesquels on a tracé au pinceau des dessins variés de feuillages, de fleurons, d'entrelacs, etc. Dans la composition de la verrière on fait entrer une certaine quantité de verre coloré, afin de donner de la richesse et de l'éclat à l'ensemble; la bordure est ordinairement faite de verres colorés, comme celle des vitraux à légendes. *Voy.* **Vitraux.**

XVI.

14° *Peintures murales.* — La peinture murale, dit M. de Caumont, au XIIIe siècle, a plusieurs fois reproduit les mêmes sujets que la sculpture, et a concouru avec elle à décorer les églises. La peinture à fresque fut habituellement usitée au XIIIe siècle, et il n'y a guère d'églises qui n'en offre encore quelques traces sous le badigeon qui la recouvre. Dans beaucoup de monuments on trouve souvent, comme motif de décoration, que les pierres d'appareil sont séparées les unes des autres par un trait rouge, et qu'il y a un fleuron au centre de la pierre. Ailleurs il y a des arcatures, et on voit une imitation de quelques détails architectoniques toujours peints en rouge d'ocre, en vert, en jaune et en bleu sur un fond blanchâtre.

On retrouve communément les mêmes teintes que dans les peintures du XIIe siècle; mais le travail a subi des changements analogues à ceux de l'architecture. *Voy* **Peinture murale, Fresque, Encaustique.**

XVII.

15° ***Détails sur les moyens d'exécution.*** — Nous allons placer ici un extrait de la Notice sur la cathédrale de Chartres, que nous avons rédigée pour notre ouvrage intitulé: *Les Cathédrales de France.*

Avant de commencer l'histoire des diverses constructions de la cathédrale de Chartres, nous ne pouvons nous dispenser de faire connaître un fait très-intéressant, qui s'est renouvelé souvent plus tard, mais qui s'est accompli en premier lieu à Chartres. Nous y trouvons un exemple de ce zèle ardent qui animait les cœurs fidèles, quand il s'agissait de la construction d'un édifice chrétien. Ces détails sont empruntés à une lettre écrite, en 1145, aux religieux de l'abbaye de Tuttebery, en Angleterre, par Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, en Normandie. Cette lettre curieuse a été insérée dans les *Annales bénédictines*, traduites, il y a quelques années, par M. Richome, et publiée dans les *Mémoires des antiquaires de Normandie.*

« C'est un prodige inouï, dit-il, que de voir des hommes puissants, fiers de leur naissance et de leurs richesses, accoutumés à une vie molle et voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et voiturer les pierres, la chaux, le bois et tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable, et cependant il règne un si grand silence, qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec des larmes et des prières; alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre

les dettes, etc., etc. S'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis, et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie.»

Haimon rapporte ensuite que ces travaux s'entreprenaient principalement durant la belle saison ; que pendant la nuit on allumait des cierges sur les chariots, autour de l'église en construction, et qu'on veillait en chantant des hymnes et des cantiques.

Enfin il nous apprend, et ceci mérite d'être noté, que ce pieux usage de se réunir pour travailler à la construction des églises, ayant pris naissance à Chartres, se continua pour une foule d'autres églises, surtout dans les lieux où l'on élevait des temples sous l'invocation de la sainte Vierge. *Hujus sacræ institutionis ritus apud Carnotensem Ecclesiam est inchoatus, ac deinde in nostra virtutibus innumeris confirmatus, postremo per totam fere Northmanniam longe lateque convaluit, ac loca per singula Matri misericordiæ dicata, præcipue occupavit.* On trouve aussi dans une lettre de Hugues, archevêque de Rouen, écrite à Théodoric ou Thierry, évêque d'Amiens, en 1145, des détails sur ces grandes réunions d'ouvriers bénévoles, qui faisaient vœu de travailler à l'œuvre des cathédrales, en esprit de pénitence et de mortification. « Les habitants de Chartres, dit l'archevêque de Rouen, ont concouru à la construction de leur église, en charriant des matériaux ; Notre-Seigneur a récompensé leur humble zèle par des miracles qui ont excité les Normands à imiter la piété de leurs voisins. Nos diocésains, ayant donc reçu notre bénédiction, se sont transportés à Chartres, où ils ont accompli leur vœu. Depuis lors, les fidèles de notre diocèse et des autres contrées voisines ont formé des associations dans un but semblable ; ils n'admettent personne dans leur compagnie, à moins qu'il ne se soit confessé, qu'il n'ait renoncé aux animosités et aux vengeances, et ne se soit réconcilié avec ses ennemis. Cela fait, ils élisent un chef, sous la conduite duquel ils tirent leurs chariots en silence et avec humilité. » C'était donc par ces admirables moyens que nos grandes églises s'élevaient vers le ciel : on peut bien dire certainement qu'elles sont l'œuvre des populations chrétiennes. On peut encore ajouter qu'elles sont la traduction en pierre des pensées et des sentiments dont elles étaient universellement animées. Voyez toutes ces cathédrales qui se dressent comme par enchantement ! La prière des générations catholiques monte au ciel avec les flèches élancées. La foi religieuse s'épanouit dans cette belle floraison architecturale, qui semble porter à Dieu l'espérance et le parfum de toutes les âmes. Et pourtant, malgré cette ardeur des populations, la construction des monuments religieux durait quelquefois plusieurs âges d'homme. Cela se conçoit : comme à cette époque on avait foi dans une religion immortelle, on croyait à l'avenir, et l'on ne se laissait pas aller à l'idée malheureuse de ne faire qu'une mesquine improvisation dans le désir de jouir plus tôt, ou dans la crainte que l'œuvre ne serait jamais terminée. On commençait toujours sur un vaste plan, et quand les ressources de la contrée venaient à s'épuiser, on suspendait les travaux, et on léguait avec confiance aux générations futures le soin d'achever la maison de Dieu. La postérité recueillait toujours avec amour le saint héritage, et les fils poursuivaient à peu près sur le même plan les travaux sacrés commencés par leurs pères.

XVIII.

16° *Liste des monuments les plus remarquables appartenant au style ogival primitif.* — Cette liste a été dressée par M. de Caumont.

Cathédrale de Laon. Commencée au XIIe siècle, mais, selon toute apparence, terminée dans la première moitié du XIIIe ; plusieurs parties de cet édifice, notamment la façade, offrent le type du plus ancien style ogival et le développement de ce style. On peut l'étudier avec profit.

La grande église de Saint-Quentin, en grande partie. Édifice remarquable.

Cathédrale de Reims, tout entière, sauf un petit nombre de reprises. Commencée en 1211, et à peu près achevée trente ans après, sous la direction de Robert de Coucy.

Ruines de l'abbaye de Longpont (Picardie), grande église en ruines, qui avait été dédiée en 1227, en présence de saint Louis. La certitude de cette date donne un grand intérêt archéologique à l'édifice.

Cathédrale d'Amiens. Le chœur et la nef, sauf diverses chapelles, l'extrémité des transsepts et des reprises, qu'il serait difficile d'indiquer sans des plans et des élévations. Commencée en 1220, achevée en 1229, sauf les additions et reprises dont nous venons de parler. Trois architectes fameux dirigèrent successivement les travaux, Robert de Lusarches, Thomas de Cormont, et son fils Renault.

Cathédrale de Soissons. Le chœur date du commencement du XIIIe siècle, ainsi que le prouve une inscription attestant que, l'an 1212, cette partie de l'église fut ouverte aux chanoines.

Saint-Denis. Partie du chœur et de la nef.

Notre-Dame de Paris. Le chœur et la nef, sauf les transsepts et différentes parties. Commencée sous Philippe-Auguste, continuée durant le XIIIe siècle, achevée seulement au XIVe. La galerie étroite dans laquelle il ne peut circuler qu'une ou deux personnes, et que nous avons désignée sous le nom de *triforium*, est remplacée, dans toute l'étendue de la grande nef et du chœur, par une large tribune qui, comme à Fécamp, à Noyon et dans quelques autres églises, peut contenir un grand nombre de fidèles.

Sainte-Chapelle de Paris. En entier (sauf la rose occidentale, qui est du XVe siècle, et quelques parties refaites). Admirable édifice, construit en 1245 par Pierre de Montereau.

Sainte-Croix, à Provins. La grande nef et le collatéral du sud.

Notre-Dame de Mantes. Chœur et nef, sauf quelques retouches. Bâtie par Eudes de Montreuil, qui avait accompagné saint Louis à la croisade. Il est facile de reconnaître que la porte à droite de l'entrée principale (S.-O.) a été recouverte par une application qui doit être de la fin du xve siècle.

Cathédrale de Chartres. La nef (sauf la façade occidentale, la partie inférieure des tours et quelques parties ajoutées). Les transsepts, le chœur et les chapelles qui l'entourent (il faut excepter l'imagerie qui orne la clôture du chœur, et qui est bien postérieure).

Eglise de Saint-Père, à Chartres. Diverses parties de la nef offrant, au-dessus des arcades du premier ordre, un triforium trilobé, et, au clerestory, des lancettes géminées surmontées d'une ouverture ronde.

Eglise de la ville d'Eu (Seine-Inférieure). La nef et les collatéraux. La voûte de ceux-ci s'élève jusqu'au-dessus du triforium, de sorte que les arcs géminés qui répondent au triforium sont éclairés par les fenêtres des bas-côtés, et forment une espèce de galerie à jour très-élégante. La partie basse du chœur est aussi du xiiie siècle (les deux ordres supérieurs appartiennent au troisième style ogival).

Cathédrale de Rouen. Le chœur et la nef, en partie construits dans la première moitié du xiiie siècle, par l'architecte Ingelram, qui fut chargé, vers le même temps, de la reconstruction de l'église de l'abbaye du Bec. Mais il faut excepter la partie supérieure de la grande nef qui paraît avoir été reprise en sous-œuvre, les transsepts, les chapelles latérales et plusieurs autres parties postérieures au xiiie siècle ; notamment les fenêtres du chœur. La voûte des bas-côtés de la nef s'élève, comme à l'église d'Eu, au-dessus des arcs qui répondent au triforium.

Fécamp. La nef, commencée vers la fin du xiie siècle, construite en grande partie par l'abbé Radulph, mort en 1220. Fenêtres en lancettes de la première époque. Larges tribunes au-dessus des bas-côtés, remplaçant le triforium.

Cathédrale de Beauvais. Les parties basses et moyennes, construites par Eudes de Montreuil, architecte de saint Louis.

Sainte-Chapelle de Saint-Germer. Construite vers la fin du xiiie siècle, à l'imitation de la Sainte-Chapelle de Paris.

Moulineaux (Eure). Presque tout entière. Petite église assez remarquable et bien caractérisée.

Louviers (Eure). La nef. Colonnes monocylindriques au premier ordre, surmontées de colonnettes.

Saint-Pierre de Lisieux. La plus grande partie de la nef, des transsepts et du chœur. Cette église, commencée au xiie siècle, fut continuée au xiiie par Jourdain du Hommet, mort en 1218 ; puis, après un incendie arrivé en 1226, réparée par l'évêque Guillaume du Pont-de-l'Arche, qui y ajouta diverses chapelles.

Saint-Etienne, à Caen. Le chœur et les bas-côtés qui l'entourent.

Langrune (Calvados). Le chœur et la nef. Quelques chapiteaux du chœur sont fort élégants. La tour est remarquable, la pyramide qui la surmonte doit être d'une époque postérieure.

Cathédrale de Bayeux. Le chœur et les chapelles qui l'entourent, élevés vers le milieu du xiiie siècle. Les parties supérieures des murs latéraux de la nef.

Chapelle du séminaire de Bayeux. Très-élégante ; fenêtres en lancettes, chevet rectangulaire.

Notre-Dame de Vire. La nef en partie.

Norrey (Calvados). Eglise très-intéressante, dont la date ne m'est pas encore connue, et qui doit être de la fin du xiiie siècle ou du commencement du xive.

Cathédrale de Séez. La nef et ses bas-côtés sans chapelle. La façade occidentale, sauf les contreforts énormes maladroitement appliqués postérieurement et les parties refaites des tours.

Coutances. Tout l'édifice, sauf les chapelles des bas-côtés de la nef, et la chapelle de la Vierge, la façade occidentale.

Mortain. Le chœur et la nef, sauf l'extrémité du rond-point, qui paraît du xve siècle, et la porte latérale au sud, qui est romane.

Cathédrale de Dol. La nef (la façade de l'ouest exceptée) et une grande partie du chœur. Les colonnes de la nef méritent d'être remarquées ; quelques-unes se détachent complétement des piliers dont elles sont l'accessoire, caractère que l'on trouve dans quelques édifices du xiiie siècle.

Cathédrale du Mans. Le chœur, les bas-côtés et les chapelles qui l'entourent élevés en grande partie en 1230 et 1270, d'après les recherches de M. l'abbé Tournesac.

Cathédrale de Saint-Gatien, à Tours. Le chœur et les chapelles qui l'entourent, fondés dans la deuxième moitié du xiie siècle, et terminés vers 1266, sous l'épiscopat de Vincent de Pernil. Les chapelles qui entourent le chœur ont presque toutes conservé leurs fenêtres en lancettes ; les chapiteaux des colonnes du premier ordre sont très caractérisés. Les fenêtres de quelques chapelles, surtout du côté sud.

Saint Julien de Tours. Reconstruite en partie au xiiie siècle, sous le règne de saint Louis, d'après Chalmel, auteur de l'*Histoire de la Touraine.*

Notre-Dame de Lamballe. Quelques parties.

Cathédrale de Saint-Pol de Léon (Finistère). La nef presque tout entière, la façade occidentale et la base des tours.

Candes. Portail latéral, orné de statues très-remarquables. Quelques parties de la nef.

Cathédrale de Poitiers. L'ornementation intérieure (chapiteaux et bases des colonnes, voûtes, moulures, etc.) annonce en partie le xiiie siècle. Ce monument a été commencé au xiie siècle, sous le règne de Henri II ; mais il n'a vraisemblablement été

achevé qu'au XIIIe. Le portail occidental est même postérieur au XIIIe siècle.

Cathédrale de Bordeaux. Parties de la nef. Peut-être quelques parties du chœur. Ce dernier paraît plutôt se rapporter au XIVe.

Basas (Gironde). Quelques parties construites en 1233.

Saint-Gery à Cahors. Le chevet percé de trois lancettes, dont une, celle du milieu, plus élevée que les deux autres. Le reste de l'église est plus ancien et appartient au style roman.

Saint-Amable à Riom. Le chœur, commencé en 1248, d'après les recherches de MM. Bouillet et Gonod, continué jusqu'en 1265. Le transsept est du XIVe.

Cathédrale de Vienne (Isère). Le chœur en partie. Frise en marbre blanc, incrustée de ciment rouge, mode d'incrustation que l'on trouve aussi dans l'abside de la cathédrale de Lyon, et qui rappelle les incrustations que l'on voit en Toscane et ailleurs dans un grand nombre d'églises, notamment à Saint-Michel et à la cathédrale de Lucques, dans la façade de la cathédrale de Pise, etc. Je n'ai point observé d'incrustations semblables en France ailleurs qu'à Lyon et à Vienne.

Cathédrale de Lyon. Les fenêtres dans la partie supérieure de l'abside : peut-être quelques parties de la nef.

Cathédrale de Saint-Laurent, à Gênes. La façade et le portail de l'ouest. Cette façade est d'une richesse qui rappelle ce que nous avons de mieux parmi nos églises ogivales primitives du commencement du XIIIe siècle, dans le nord de la France. Les trois portes qui ornent ce beau portail offrent des voussures multiples reposant sur des colonnes à chapiteaux, comme on les faisait au XIIIe; quelques-unes de ces colonnes sont torses, on en voit aussi de garnies de perles conduites en spirale.

Cathédrale de Lausanne. La nef (sauf l'ornementation de la façade), remarquable par son vestibule elliptique.

Cathédrale de Dijon. La nef et les transsepts. Construite en grande partie dans la seconde moitié du XIIIe siècle.

Notre-Dame de Dijon. Bâtie dans la seconde moitié du XIIIe siècle. Un vestibule précède le portail ; la façade occidentale est remarquable par ses galeries superposées, rappelant la disposition de quelques églises italiennes, et par les frises ornées de rinceaux très-bien fouillés qui forment entre chaque étage des lignes horizontales peu en rapport avec le génie du style ogival.

Cathédrale de Bourges. Le chœur, la nef en partie, sauf les chapelles des collatéraux. Quelques portions seulement de la façade comprise entre les deux tours. Vaste basilique fort élevée (110 pieds sous voûte), terminée circulairement à l'est et dans laquelle il n'y a pas de transsepts. Deux rangs de bas-côtés occupent tout le pourtour. La disposition de ces nefs rappelle aussi celle que l'on trouve dans quelques églises du XIIIe siècles notamment dans le chœur de la cathédrale du Mans.

Cathédrale d'Auxerre. Le chœur. La première pierre en fut posée en 1216 par Guillaume de Seignelay; il fut construit en grande partie par son successeur Henri de Villeneuve. La forme des fenêtres, la proportion des arcades, les bases, les colonnes et leurs chapiteaux à feuilles galbées, tout annonce le beau temps de l'architecture ogivale primitive.

Vézelay. Le chœur et les chapelles qui l'entourent.

Cathédrale de Strasbourg. Quelques parties, notamment le transsept méridional.

Cathédrale de Toul. La nef (sauf la façade occidentale qui est du XVe) et le chœur en partie.

Eglise du Saint-Sépulcre à Chaumont-en-Bassigny. La nef, sauf les chapelles des bas-côtés qui doivent être du XVe siècle.

Cathédrale de Châlons-sur-Marne. Le chœur et les bas-côtés qui l'entourent.

Cathédrale de Sens. Partie de la nef.

Cathédrale de Troyes. Le chœur en partie et les chapelles qui l'entourent, commencée en 1208, sous l'épiscopat d'Hervée.

Saint-Nicolas de Gand. Quelques parties de la façade et des murs latéraux.

Lacken près Bruxelles. Chœur avec fenêtres en lancettes.

Eglise du Sablon, à Bruxelles. En partie. Bâtie en 1288.

Cathédrale de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Parties du chœur bâties en 1226, terminées, dit-on, en 1273. Une grande partie de cette église a été refaite. La façade et les tours paraissent être du XIVe ou du XVe siècle ; d'autres parties sont moins anciennes encore.

LANGUE DE SERPENT, ou **DARD**, ornement d'architecture qui a la forme d'une pointe triangulaire ; il sépare ordinairement les oves d'une moulure.

LANTERNE. Cet article sera divisé en trois parties, et traitera, 1° des lanternes de cimetières ou fanaux ; 2° des lanternes ou coupoles ogivales ; 3° des lanternes du viatique.

I.

Lanternes de cimetières. — On construisit au moyen âge, dans plusieurs cimetières, des espèces de colonnes creuses, ou lanternes, ou fanaux. Ces monuments funéraires étaient destinés à recevoir une lampe, dans certaines occasions, d'où leur est venu le nom de lanternes ou de fanaux. Ces monuments, signalés par Montfaucon, ont été décrits et expliqués avec plus de soin et de succès par M. de Caumont (*Bullet. monum.*, tom. III). Au pied de plusieurs de ces colonnes creuses il y avait primitivement un autel. On y pratiquait plusieurs cérémonies religieuses ; peut-être même y disait-on la messe dans certaines circonstances, surtout à l'inhumation de certains personnages. Cette conjecture devient très-plausible, je crois, dit M. de Caumont, quand on considère que l'on apportait les morts d'assez

loin dans certains cimetières, qu'on ne les descendait dans le cercueil en pierre trop lourd pour être déplacé, qu'à la fin de la cérémonie funèbre, et que dans certains cas on devait se dispenser de faire entrer le corps dans l'église. (*Cours d'antiq. monum.* VIe part., pag. 343.)

Dans quelques localités, dit le même auteur, où il existe des colonnes, on y vient en procession le dimanche des Rameaux, jour où il est aussi d'usage, dans beaucoup d'endroits, de mettre des rameaux bénits sur la tombe des morts.

Le fanal allumé, sinon toujours, au moins dans certaines occasions, au sommet des colonnes, était une sorte d'hommage rendu à la mémoire des morts, un signal rappelant aux passants la présence des trépassés et réclamant leurs prières pour eux.

M. de la Villegille a trouvé dans les écrits de Pierre de Cluny, surnommé le Vénérable, mort en 1156, un passage qui éclaircit beaucoup cette matière. Voici les termes dans lesquels il s'exprime au sujet de la petite tour du fanal du monastère de Cherlieu, dans l'ancien diocèse de Mâcon : ***Obtinet medium cimiterii locum structura quædam lapidea, habens in summitate sui quantitatem unius lampadis capacem, quæ ob reverentiam fidelium ibi quiescentium, totis noctibus fulgore suo locum illum sacratum illustrat. Sunt et gradus, per quos illuc ascenditur; supraque spatium duobus vel tribus ad standum vel sedendum hominibus sufficiens***, etc. (Petrus Venerab., *de Miraculis*, lib. II, in *Biblioth. Patrum*, tom. XXII, pag. 1121.)

M. Le Cointre du Pont remarque que les colonnes ou fanaux se rencontraient particulièrement dans les cimetières qui bordaient les chemins de grande communication, ou qui étaient dans des lieux très-fréquentés. Le motif qui faisait élever ces fanaux était, dit-il, de préserver les vivants de la peur des revenants et des esprits de ténèbres, dont l'imagination de nos ancêtres peuplait les cimetières pendant la nuit; de les garantir de ce *timore nocturno*, de ce *negotio perambulante in tenebris*, dont parle le Psalmiste; enfin, de convier les vivants à prier pour les morts.

L'opinion de Mabillon (*Annal. ord. S. Benedicti*, tom. VI) ne paraît guère probable sur ce sujet. Il pense que la lumière de ces fanaux servait à éclairer ceux qui se rendaient à l'église pendant la nuit. Si des fanaux d'une grande hauteur, comme la tour d'Evrault, ou celle du cimetière des Innocents, à Paris, ont pu remplir ce but, il ne pouvait en être ainsi de ces colonnes peu élevées qui ne dominaient aucunement sur les campagnes environnantes.

Nous allons donner à présent la description de quelques-uns de ces monuments. Commençons par la notice écrite par M. de la Villegille, sur deux lanternes situées dans le département de l'Indre. Les deux colonnes creuses que j'ai visitées, dit-il, sont situées, comme les fanaux dont M. Le Cointre fait mention, au milieu des cimetières qui bordent des chemins de grande communication. La première colonne, celle d'Estrées, arrondissement de Châteauroux, occupe à peu près le centre d'un grand terrain vague, qui s'appuie, au midi, sur l'ancienne route de Buzançais à Palluau, et se trouve limité au nord par les restes de l'église paroissiale d'Estrées, monument du XIe siècle, dont le chœur est encore debout. Ce terrain, autrefois le cimetière de la paroisse, a été fouillé sur presque toute sa superficie : beaucoup de terres en ont été enlevées, de façon que les fondations de la colonne se trouvent maintenant à découvert sur une hauteur de 65 centimètres.

L'élévation totale du fanal d'Estrées est de 8 mètres 30 centimètres. Il se compose d'une sorte de soubassement formé de deux cônes tronqués superposés, à bases octogones, ayant ensemble 3 mètres 40 centimètres de hauteur, et se terminant par une colonne d'un diamètre extérieur de 1 mètre 19 centimètres. Cette colonne, dont le mur a 27 centimètres d'épaisseur, est entourée, à 6 mètres 60 centimètres du sol d'un cordon en pierre qui sert d'appui à des fenêtres de 67 centimètres de hauteur. Un autre cordon règne à 20 centimètres au-dessus des fenêtres, et supporte un troisième cône tronqué circulaire, qui forme toit. Au sommet de ce cône, qui a environ 85 centimètres, on aperçoit une tige de fer, reste d'une croix qui surmontait jadis la colonne.

L'octogone de la base du soubassement a 8 mètres de développement; la porte se trouve sur la face qui regarde le sud-est. Elle est ronde à la partie supérieure, d'une hauteur de 1 mètre 50 centimètres, et la place des gonds qui la soutenaient se voit encore dans le mur. Cette porte fermait l'entrée d'une galerie qui conduit au centre du monument, dont la cavité présente, à sa partie inférieure, un carré de 55 centimètres de côté : cependant l'assise qui repose sur le sol est arrondie, à la hauteur de 3 mètres 40 cent., précisément au point où commence extérieurement la colonne; l'ouverture intérieure devient également circulaire, et offre un diamètre de 65 centimètres. Cette dernière forme, en succédant au carré, donne naissance, au-dessus des côtés de celui-ci, à quatre segments de cercle dans lesquels on voit deux entailles vis-à-vis l'une de l'autre. Elles ont évidemment servi à encastrer une barre de fer destinée à empêcher de monter dans la colonne; on peut, en effet, facilement parvenir jusqu'aux fenêtres, au moyen de deux rangées de trous ménagés dans le mur, près des angles de la face opposée à la porte. Ces trous, distants entre eux verticalement, de 60 centimètres, sont disposés en échelons, et se continuent de la même manière dans la partie cylindrique.

Les fenêtres ont 17 centimètres d'ouverture ; elles sont carrées à l'extérieur et légèrement évasées, mais en dedans l'évasement des baies est très-considérable. La partie creuse de la colonne est recouverte

par une seule pierre en granit, qui déborde extérieurement et forme le second cordon dont j'ai déjà parlé.

A l'exception de cette table de granit, tout le monument est construit en pierres de taille calcaires, très-blanches. Elles varient dans leur longueur de 30 à 60 centimètres ; mais chaque assise a environ 20 centimètres de haut.

L'aspect général du monument d'Estrées ne permet pas de préciser la date de son érection.

Une autre colonne est située sur la commune de Saint-Georges-de-Ciron, à 15 kilomètres du Blanc, et sur l'ancien chemin qui conduisait de cette ville à Argenton. Elle est éloignée de l'église du village d'environ 150 mètres, et, comme celle d'Estrées, elle se trouve au milieu d'un vaste cimetière abandonné depuis longtemps.

Le fanal de Ciron est assis sur un large piédestal en maçonnerie, ayant 5 mètres 80 centimètres de long, sur 4 mètres 80 centimètres de large, et 1 mètre 20 centimètres de hauteur. On y monte du côté du couchant par un escalier de six marches. La colonne proprement dite a 7 mètres 20 centimètres d'élévation.

La pierre employée au monument de Ciron est très-dure, ce qui fait qu'elle s'est mieux conservée qu'à Estrées. Le fanal de Ciron paraît remonter au XIIIe siècle ou au commencement du XIVe.

Dans la commune de Saint-Hilaire, non loin de Ciron, il existait également une colonne du même genre, mais un peu moins élevée. Elle a été démolie en 1833 ou 1834.

M. Tailhand a fait connaître plusieurs lanternes ou fanaux. Il en existe un à Felletin, département de la Creuse : il est placé dans le cimetière au-dessus et un peu à l'est de la ville. C'est un prisme octogonal surmonté d'un toit pyramidal de la hauteur totale de 26 pieds.

Le fanal du cimetière de Montaigu, arrondissement de Riom, département du Puy-de-Dôme, est carré. Celui de Cullent est rond. (Voy. *Bulletin monum.*, tom. V, pag. 433.)

M. de Caumont cite d'autres phares ou colonnes creuses. La *Colonne de Fenioux*, département de la Charente-Inférieure, arrondissement de Saint-Jean-d'Angély, est située dans le cimetière du village, à 100 pas de l'église. Elle offre une agglomération de onze colonnes engagées, ayant un socle commun et des bases particulières. Ces onze colonnes, appliquées sur le corps cylindrique de la colonne creuse, ont chacune leur chapiteau et portent une architrave sur laquelle s'élèvent, en forme d'attique, onze petits piliers carrés ayant entre eux autant d'intervalles pour laisser échapper la lumière que l'on enfermait dans cette espèce de lanterne : sur ces piliers repose une pyramide quadrangulaire terminée par une croix.

Fanal d'Antigny. Ce fanal, situé à Antigny, département de la Vienne, est moins ancien que celui de Fenioux et paraît être du XIIIe siècle. Il n'est pas cylindrique comme le précédent : il est carré, décoré sur les angles de petites colonnettes dont les bases ornées de pattes annoncent le XIIIe siècle. L'autel accolé au fanal d'Antigny semble prouver que dans certaines circonstances on disait la messe au pied de cette pyramide.

Colonne de Parigné-l'Evêque. Cette colonne, qui se trouve dans le cimetière de Parigné-l'Evêque, au diocèse du Mans, est cylindrique et élégante : elle est terminée par un toit conique; elle a de hauteur 11 mètres 70 centimètres.

II.

Lanternes ou coupoles ogivales. Au XIIIe siècle et aux siècles suivants de la période ogivale, on construisit au-dessus de l'intertranssept une espèce de coupole ogivale que l'on désigne ordinairement sous le nom de *lanterne*. *Voy.* COUPOLE, DÔME, VOUTE.

Le moyen âge ne nous a rien laissé de supérieur en ce genre à la lanterne de la cathédrale de Coutances. La tradition rapporte que le maréchal de Vauban, en passant par Coutances, fit placer un tapis sous le dôme, qu'il s'étendit dessus et resta plusieurs heures en contemplation devant ce chef-d'œuvre. Il est impossible, en effet, de rien concevoir de plus gracieux, de plus aérien, de plus hardi. Nous avions souvent regardé avec admiration le dôme de l'église des Invalides, à Paris, celui de l'ancienne église de Sainte-Geneviève, celui du Val-de-Grâce, et plusieurs autres : notre esprit n'avait pu résister à un sentiment de surprise et de véritable émotion en voyant ces œuvres surprenantes, en analysant les patients efforts des hommes de génie qui les ont élevées. Mais, il faut l'avouer, la coupole de Notre-Dame de Coutances est propre à impressionner plus profondément que le dôme moderne, imité de l'antique. Il y a toujours quelque chose de lourd et de terrestre dans les créations du style classique ; dans celles du style chrétien, au contraire, la matière pour ainsi dire, n'a plus ses lois de gravité. A la coupole de la cathédrale de Coutances, des flots de lumière brillante se précipitent sous la voûte étoilée du centre, par d'innombrables fenêtres élancées. Chaque fenêtre est accompagnée de deux colonnettes effilées, dont les lignes parallèles produisent l'effet de la plus étonnante légèreté, tandis que leurs chapiteaux à belles volutes recourbées semblent s'unir pour former une guirlande de feuillages. Deux rangées de galeries superposées ajoutent encore à la décoration des murailles intérieures.

Si la *lanterne* de Coutances est actuellement l'œuvre la plus remarquable du moyen âge en ce genre, la lanterne de la cathédrale de Beauvais, qui n'a pas subsisté malheureusement pendant longtemps, en était la création la plus extraordinaire. Au milieu du XVIe siècle, la construction de la célèbre coupole de Saint-Pierre de Rome remplissait l'Europe du bruit de ses merveilles ; Jean Waast et François Maréchal, architectes de la cathédrale de Beauvais, voulant prouver

que le style gothique était capable d'égaler le style classique en hauteur, élevèrent au-dessus de la partie centrale de la croisée une tour pyramidale de 96 mètres de hauteur, dont la base avait 16 mètres de largeur sur chaque face. La tour qui servait de base à cette pyarmide, percée à jour de toutes parts, était ornée de vitres peintes, et ses quatre angles, surmontés d'obélisques, se rattachaient au corps de la pyramide octogone par plusieurs arcs très-délicatement travaillés. L'intérieur en était voûté en ogives, de manière que le spectateur, placé au centre du transsept, pouvait en considérer toute la hauteur. Cette construction merveilleuse produisait un effet véritablement magique : flèche aérienne, qui semblait laisser flotter aux vents les mille ornements de ses dentelles légères. Elevée à 131 mètres 60 centimètres, du sol de l'église au sommet de la croix, elle prenait son essor jusque dans la région où se forment les orages, pour aller porter jusqu'au trône de Dieu le signe de la Rédemption. Dans les jours de solennité religieuse, on plaçait au milieu de la pyramide une lampe ardente, et cette espèce de phare lumineux qu'on apercevait à de très-lointaines distances, indiquait que le temple du Seigneur est le véritable port du salut.

Il y a encore une lanterne à la cathédrale d'Evreux. Le cardinal La Ballue, sous Louis XI, passe pour en avoir fait les frais. Cette lanterne est également fort élégante. L'ancienne cathédrale de Lisieux en présente aussi une qui ne manque ni d'importance ni de légèreté.

III.

On trouve souvent mentionnées des *lanternes* dans le mobilier des églises. On s'en servait, en effet, dans plusieurs circonstances, comme pour accompagner le saint sacrement dans les processions, et lorsqu'on le portait en viatique aux malades.

LANTERNE. — On appelait autrefois, et on appelle encore quelquefois du nom de *lanterne*, dans une église, une espèce de petite tribune en menuiserie, décorée de sculptures et de dorures, fermée de vitres, d'où l'on pouvait assister aux cérémonies sacrées, sans être vu de personne. On en voit une dans l'église de Saint-Symphorien, à Tours. La partie inférieure est ornée de moulures en encorbellement : la partie vitrée a disparu.

LANTERNON. — Petite tourelle à toit conique qui surmonte une cage d'escalier et empêche la pluie d'y pénétrer.

LAPIDAIRE. — Le *lapidaire* est l'artiste qui taille et grave les pierres fines et précieuses. L'*art du lapidaire* donne aux pierres sur lesquelles il s'exerce leur plus grande valeur, car le travail de l'artiste est communément supérieur encore au prix des matières qu'il emploie. Les peuples anciens et modernes, qui ont cultivé les arts, ont toujours montré beaucoup de goût pour les vases et les coupes façonnés avec les plus belles matières minérales.

Les pierres siliceuses et quartzeuses transparentes, telles que les gemmes et le cristal de roche; demi-transparentes, telles que la prase, l'opale, le girasole, l'agate, la calcédoine, la sardoine, la sardonyse, la cornaline; opaques, telles que les différentes sortes de jaspe, ont été les plus recherchées pour la confection des vases précieux. Le lapis-lazuli a été également fort en vogue. Les marbres et les roches ont aussi fourni de très-beaux produits.

Les Romains, qui déployaient une grande magnificence et beaucoup de profusion dans leur goût pour les vases, recherchaient tout particulièrement ceux qui étaient en matières rares, qu'ils préféraient souvent aux vases d'or et d'argent. Ce que l'on trouve dans les anciens auteurs, sur le nombre des vases et des coupes de cette espèce qui existaient à Rome, paraîtrait incroyable si l'on ne savait en même temps par eux que ces vases avaient été enlevés des provinces conquises et principalement de l'Asie. Pompée, qui s'était emparé des vases de Mithridate, avait apporté à Rome, et consacré dans le temple de la Fortune la collection de vases de ce grand prince. Pline, en rapportant ce fait, dit que Pompée fut le premier qui fit connaître aux Romains les vases *murrhins*. Bien que les antiquaires ne soient pas d'accord sur la matière de ces vases, l'opinion la plus générale est qu'ils étaient taillés dans la sardonyse.

Quelques-uns de ces précieux objets ont été conservés durant le moyen âge, et il y a lieu de croire que ceux auxquels on donnait à cette époque le nom de vases de *madre* n'étaient autres que des vases murrhins de l'antiquité. (*Voy.* à ce sujet le Glossaire de Du Cange, et celui de Roquefort intitulé : *Glossaire de la langue romane.*) On trouve assez souvent de ces vases de madre catalogués dans les inventaires du XIVe siècle. Ils sont en général enrichis de montures en or et en argent ciselées et émaillées, qui témoignent du prix que l'on attachait alors à ces pièces antiques. Ainsi nous lisons dans l'inventaire de Charles V, au fol. 85 : « Une couppe de madre garnye d'or dont en la pate du pié, qui est en façon de rose, sont six ymages enlevez et au pommel six roys, et est tout ledit pié à jour : c'est assavoir fleurs de lys, troys balaiz et six grosses perles, etc. » (Mss. Biblioth. Nat. n° 8356.)

On rencontre encore dans les anciens inventaires quelques vases en cristal, en agate, en jaspe, qui devaient être antiques. Plusieurs avaient été appropriés aux usages du culte, et formaient des calices et des burettes, dont les montures en or ciselé étaient rehaussées de pierres fines et de perles. (Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis.*)

Néanmoins les vases taillés dans des matières dures ne se rencontrent qu'en très-petit nombre, même dans le trésor des rois et des plus somptueuses abbayes; ce qui prouve que l'art de tailler les pierres dures et de les graver n'était pas pratiqué en Europe durant le moyen âge, si ce n'est à Constantinople. Le trésor de l'église de

Saint-Marc, à Venise, est très-riche en vases de matières précieuses dures, que les Vénitiens ont rapportés de la ville impériale, après s'en être emparés en 1204. Elles sont plutôt remarquables par leur volume considérable que par la beauté de leurs formes.

Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, qu'ils y eurent importé les procédés de la glyptique, et que des artistes du plus grand mérite se furent élevés presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art, on s'occupa de nouveau de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du XVIe siècle, ces vases jouissaient d'une faveur extraordinaire : les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal pour Clément VII, qui en donna une partie à différents princes, et le surplus à l'église de San-Lorenzo de Florence.

François Ier et Henri II avaient un goût décidé pour ces riches matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable. L'inventaire fait sous François II, le 15 janv. 1560, *des joyaulx d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*, constate l'existence d'un très-grand nombre de vases et de coupes de toutes sortes en agate, en calcédoine, en prime d'émeraude, en lapis, en jaspe, en cristal et autres matières précieuses. Le musée du Louvre a conservé plusieurs des beaux vases qui proviennent du trésor de ces princes.

LAPIDAIRES (Signes). — I. On appelle *signes lapidaires* ou *signes de construction*, des marques très-variées que l'on remarque sur les pierres de certains édifices du moyen âge, tant civils que militaires ou religieux. On a trouvé des signes lapidaires sur les pierres de constructions militaires ou résidences royales de Coucy, de Paris, d'Avignon et de Vincennes; on en a trouvé de plus curieux encore sur les cathédrales de Reims et de Strasbourg. Nous avons à signaler des inscriptions du même genre qui se voient à l'église romano-byzantine de Châtillon-sur-Indre.

Les idées des antiquaires ne paraissent pas encore définitivement arrêtées sur la signification des *signes lapidaires*. C'est, en effet, un sujet hérissé de difficultés. Nous suivrons ici le rôle d'historien, et nous analyserons les opinions les plus dignes d'attention.

Un fait qui frappe l'esprit de ceux qui comparent les signes tracés sur les monuments militaires et sur les monuments religieux, c'est la variété de ces marques sur les premiers et leur uniformité sur les seconds. La cathédrale de Strasbourg est, jusqu'à présent, l'édifice qui nous a offert le plus grand nombre de marques différentes, et encore ce grand nombre est-il dû à la différence des époques où se sont exécutées les constructions qui composent ce monument. La plupart des marques, faites de croix entremêlées de lettres et de lignes, sont du XIVe siècle, surtout du XVe et du XVIe siècle ; on les voit gravées sur les pierres de la tour et des bas-côtés. Les autres appartiennent à la plus ancienne partie du chœur et du dôme. On a constaté jusqu'à 242 variétés de figures lapidaires à la cathédrale de Strasbourg; et comme il y en a d'autres qui n'ont pu être découvertes facilement, à cause de l'immense étendue de l'édifice et de l'impossibilité d'en voir de près actuellement chacune des parties, on peut présumer que ces signes s'élèvent au nombre de 300 à 350. Chaque ouvrier, dit M. Didron (Tom. III, pag. 55 *Annal. archéol.*), chaque ouvrier avait sa marque. On a relevé 237 variétés de signes lapidaires sur les murs d'enceinte d'Aigues-Mortes. Sur les courtines, le château et les tours de Nuremberg, on a compté 157 marques différentes, et la seule porte de Spithler-Thor en a fourni 54.

Ces marques, dit toujours M. Didron, sont celles des ouvriers tailleurs de pierre et non celles des appareilleurs. Telle est aussi l'opinion de M. Klotz, architecte de la cathédrale de Strasbourg. « Chez nous, dit cet architecte, il n'y a pas de marques d'appareil, mais seulement des signes ou signatures d'ouvriers qui appartenaient à la grande confrérie des tailleurs de pierre (Steinmetzen). Je me suis assuré qu'il n'y a rien de constant dans leur reproduction. On faisait à cette époque comme il se pratique encore dans nos chantiers. Les tailleurs de pierres ont des dimensions données et arrêtées par l'appareilleur. Ces dimensions ne portaient que sur la hauteur des assises ; pour leur longueur et la combinaison des joints de recouvrement, c'était l'affaire des maçons poseurs. Cette marche m'est démontrée par l'irrégularité même de la construction et par des erreurs quelquefois assez graves que ce système entraînait. »

A la cathédrale de Strasbourg, à Aigues-Mortes et ailleurs, les signes lapidaires sont les marques des tailleurs de pierre ou tâcherons ; il n'en a pas été de même partout ailleurs. A la cathédrale de Reims, il existe des signes lapidaires qui sont des marques d'appareil. Au portail occidental de cette magnifique cathédrale, les voussures et les jambages des portes sont hérissés de sculptures taillées à même dans le bloc ; pour que l'appareilleur, en asseyant sa pierre, ne fît pas une erreur, et ne mît pas une statuette à la place d'une autre, on lui fixait l'étage où il devait la poser. Avec ces marques on commence d'abord par distinguer les portes, qui sont au nombre de trois. Puis, en prenant une porte, celle de gauche, par exemple, on distingue la gauche de la droite. Puis, en s'arrêtant à un jambage, on distingue les assises entre elles. Ainsi un croissant et un T sont affectés comme marques distinctives à toute la porte centrale. A la

porte gauche, c'est un dard et un couperet; mais le couperet est pour le jambage droit et le dard pour celui de gauche.

Etudions un peu cette porte.

A la première assise de gauche, la pierre porte un dard et une semelle; à la seconde assise, un dard et deux semelles; à la sixième assise, un dard et six semelles. Le dard qui reste fixe force le poseur à mettre sa pierre à gauche; la semelle, qui varie en nombre, l'oblige à la mettre à la première, à la seconde, à la troisième, à la quatrième assise, suivant qu'à côté du dard sont gravées une, deux, trois ou quatre semelles. Au jambage droit, c'est le couperet qui reste fixe ou unique pour indiquer la droite, tandis que la semelle varie, comme à gauche, pour montrer l'assise. La pierre marquée d'un couperet et de sept semelles est au septième rang.

Même système pour la porte de droite. C'est une pioche qui désigne le jambage de droite, un A celui de gauche, et une semelle encore marque l'étage. Une pioche et une semelle sont à la première pierre de gauche; un A et trois semelles sont à la troisième pierre de droite.

Le système employé pour les jambages est appliqué aux voussures; mais, pour distinguer les voussures des jambages, chaque pierre porte trois signes au lieu de deux. A la voussure de la porte gauche, côté droit, on voit, pour la première assise, un losange, une clef et une semelle; pour la deuxième assise ou deuxième voussoir, un losange, une clef, deux semelles. La semelle est toujours là pour marquer le rang. Au côté gauche de la même voussure, une roue, une clef, une semelle, pour le premier voussoir; une roue, une clef, quatre semelles, pour le quatrième voussoir. A la voussure de la porte droite, côté droit et premier voussoir, un soleil, une maisonnette, une semelle; au deuxième voussoir, un soleil, une maisonnette, deux semelles.

Avec ces précautions l'appareilleur n'a pu se tromper et n'a pas mis, comme à la cathédrale de Paris, un mois avant l'autre, juillet avant juin, le lion avant l'écrevisse; on y voit, en effet, dans les signes du zodiaque, une interversion inexplicable.

Pour avoir une idée plus exacte de ces signes lapidaires, voyez la figure à la fin du volume.

II.

Dans l'église de Châtillon-sur-Indre il existe des signes gravés sur les murailles, qui n'ont qu'un certain rapport de ressemblance avec les signes lapidaires. Ces signes paraissent se rapporter à une inscription étendue. Mais comment déchiffrer ces signes? Nous en donnons ici un spécimen assez étendu pour en faire connaître les caractères principaux. (*Voy.* la fig. à la fin du volume.) J'ai eu l'occasion d'examiner sur place ces curieuses inscriptions qui m'ont été signalées, il y a plusieurs années, par M. L. F. Jéhan. Voici en quels termes m'écrivait à ce sujet M. Jéhan, dans une lettre datée du château de Saint-Cyran.

« Il existe à Châtillon-sur-Indre une église remarquable, bâtie vers le milieu du xᵉ siècle. M. Legay, curé de ce chef-lieu de canton, prépare sur cet ancien monument une notice fort intéressante. Il me la faisait lire dernièrement sur les lieux mêmes, et comme je me trouvais en face d'un pilier, mes regards s'arrêtèrent par hasard sur quelques larges pierres d'où le frottement a détaché le badigeon et dont toute la surface était couverte de figures singulières que je pris d'abord pour ces traits capricieux et bizarres que les enfants s'amusent à tracer sur les murs. Bientôt la répétition de certains caractères, leur disposition par série linéaire, et d'autres signes évidents d'intention, me firent reconnaître que ce devait être une espèce d'écriture. Mais quelle écriture et que signifient ces hiéroglyphes, c'est ce que M. Legay et moi n'avons pu découvrir. Je prends la liberté de vous en adresser un échantillon en vous priant, monsieur, d'avoir la bonté de nous donner la clef de cet étrange grimoire : nous avons découvert de cette écriture dans tous les parties de l'église. Il serait curieux de savoir quelles sont les pensées cachées sous ces signes, et en quelle langue elles sont exprimées. »

Jusqu'à présent ces inscriptions n'ont été déchiffrées par personne. Nous n'aurions que des conjectures à émettre sur cette matière. Elles ne sont pas assez plausibles pour en placer ici l'analyse. Nous avons publié ce fragment des inscriptions de Châtillon-sur-Indre dans l'espérance qu'un antiquaire plus instruit ou plus heureux que ceux qui ont déjà vu ces signes mystérieux, pourra en découvrir la clef et la signification.

IV.

En fait d'inscriptions, on appelle *style lapidaire* une certaine manière concise de rendre et d'exprimer par des mots et des abréviations des phrases entières.

LARAIRE. — Chez les anciens Romains, le laraire était une espèce de chapelle domestique, où l'on mettait l'image des divinités protectrices de la famille et de la maison. Chacun sait que l'empereur Alexandre, qui se montra assez humain envers les chrétiens, par un mélange extraordinaire, avait placé parmi les figures d'Orphée, de Platon, etc., celles d'Abraham et de Jésus-Christ, dans l'endroit le plus apparent du laraire de son palais.

LARMIER. — Le mot *larmier*, dans la description des monuments religieux ou des constructions civiles ou militaires du moyen âge, s'emploie dans deux sens différents. Il s'applique d'abord à un membre en saillie destiné à rejeter l'eau loin du mur. C'est là le sens primitif et véritable du *larmier* qui doit rejeter loin des fondations d'un édifice, ou des murailles lisses ou ornées, les eaux pluviales qui tombent goutte à goutte.

Le type le plus complet du larmier de cette espèce, c'est celui qu'on appelle le *larmier gothique*, parce qu'il est commun dans les monuments à ogives. Il est formé d'un *glacis*, terminé par un *bec* et garni d'un *canal*

creusé en dessous. Il était parfaitement adapté à sa destination; aussi en a-t-on conservé l'usage jusque dans le cours du XVIIe siècle.

C'est à cause de leur forme en talus, qui favorise l'écoulement des eaux, qu'on appelle quelquefois *larmiers* les *abat-sons* des clochers, et les redents en talus qui forment les retraites successives des contreforts. Peut-être serait-il plus juste de dire que ces objets sont disposés *en larmiers*, que de les appeler *des larmiers*.

Le second sens du mot *larmier* est de désigner une moulure carrée qui n'est autre chose qu'un filet de grande dimension. Ce second sens est impropre. Il faut éviter de l'employer.

Dans l'architecture antique, le *larmier* est un membre carré de la corniche de l'entablement, placé au-dessous de la cymaise. Le dessous du larmier, qui est très-saillant par rapport à la frise, forme un plafond ou soffite, qui est creusé par un petit canal parallèle à la face, pour faire égoutter l'eau et la rejeter loin de celle du mur.

Dans l'architecture romano-byzantine le larmier est quelquefois incliné en biseau, mais plus ordinairement il forme une surface verticale portée sur une arcature ou sur des modillons. Ce larmier est parfois décoré de têtes de clous, de damiers, ou d'autres ornements analogues de style romano-byzantin.

LATIN. — Le rédacteur des Instructions du Comité historique des arts et monuments pour la partie de l'architecture, M. Albert Lenoir, a proposé de désigner sous le nom de *style latin* le style d'architecture en vigueur dans les siècles du moyen âge qui ont précédé le XIe siècle. Cette dénomination, ainsi étendue, semble manquer de justesse et de précision : aussi n'a-t-elle pas été acceptée des antiquaires français. Elle aurait été assez convenablement employée pour désigner le style des édifices religieux construits dans les premiers temps qui suivirent la conversion de Constantin, et élevés en Italie ou dans les pays voisins ; mais, il faut en convenir, le style latin s'altéra promptement, et il est bien désigné sous le nom de *roman*, après les changements qu'il eut à subir, ou sous celui de *romano-byzantin*, après que les influences byzantines se furent exercées soit sur la disposition des édifices, soit simplement sur leur ornementation.

LAURE. — Lieu où demeuraient anciennement des moines. Une *laure* différait d'un monastère. Les monastères étaient semblables à ceux que nous voyons encore parmi nous, quoiqu'ils soient actuellement en très-petit nombre en France. C'étaient de grands bâtiments composés de lieux destinés aux différentes assemblées de la communauté, et de cellules ou chambres que les moines occupaient, chacun ayant la sienne particulière. En un mot, le monastère était occupé par des moines qui vivaient en communauté, sous la conduite d'un abbé, et menaient la vie cénobitique. Les *laures* étaient des espèces de villages, dont chaque maison séparée était habitée par un ou deux moines au plus. C'est-à-dire que la *laure* était formée de cellules détachées, dans lesquelles vivaient des solitaires séparés les uns des autres, quoique soumis à un même abbé. La *laure* de Saint-Sabas est célèbre dans le Ve siècle. La première de ces laures fut fondée par saint Chariton, que les uns disent avoir été martyrisé sous l'empereur Aurélien, et que les autres prétendent être un autre saint du même nom, qui ne fonda sa laure, à six mille de Jérusalem, qu'après que saint Hilarion eut introduit la vie monastique dans la Palestine. (*Voy.* Tillemont, *Hist. des Emp.*, tom. III, pag. 718, et *Hist. ecclés.*, tom. IV, pag. 684, et le P. Hélyot, *Hist. des ordres relig.*, tom. Ier, chap. 16.) Ce premier fondateur des *laures* fut imité dans le Ve siècle par saint Euthyme le Grand, qui bâtit aussi une laure à quatre ou cinq lieues de Jérusalem. La *laure de Saint-Sabas* fut ensuite fort renommée.

LAVATORIUM, Lavatoire, Lavoir. — C'était une pierre longue de 7 à 8 pieds, creuse de 6 à 7 pouces environ de profondeur, avec un oreiller de pierre d'une même pièce que l'auge, et percée d'un trou du côté des pieds. Elle servait à laver les corps morts dans quelques couvents et dans quelques cathédrales, à Cluny, à Lyon, à Rouen, aux Chartreux, à Cîteaux, dans les diocèses d'Avranches et de Bayonne. On peut voir un *lavatorium* gravé dans les *Voyages liturgiques* du sieur de Moléon, pag. 146, 1 vol. in-8°.

LAVE. — Lorsque les volcans sont en éruption, ils font sortir de leur cratère ou par des fissures de la montagne, des matières en fusion qui se refroidissent et se durcissent ensuite à l'air. Ces matières forment souvent des espèces de pierres ou de matériaux de construction de bonne qualité. Les laves sont de couleurs variées : il y en a de noires, de brunes, de rougeâtres, etc. Dans les pays où les volcans éteints sont nombreux, comme en Auvergne et dans le Vélay, on a fait usage, au moyen âge, de ces diverses laves, de manière à former des espèces de mosaïque dans les murailles, et surtout à l'abside des églises de la période romano-byzantine.

LAVOIR. — *Voy.* Lavatorium.

LAYER. — *Layer*, c'est tailler et polir la pierre avec une espèce de hache brételée, c'est-à-dire dentée en manière de scie, qu'on appelle *laie*. Cet instrument rend la pierre unie, quoique rayée de petits sillons uniformes. On a regardé ces traces d'instrument comme un signe archéologique dans certains monuments. Il n'y faudrait pas attacher trop d'importance.

LÉGENDES (Vitraux a). — I. Les vitraux à légendes sont ceux qui sont ornés de petits médaillons renfermant des sujets historiques ou légendaires. On les appelle ainsi pour les distinguer des vitraux à grands personnages, des vitraux d'ornementation ou à mosaïque sans sujets, et des vitraux à grisailles.

Nous allons placer ici un extrait de notre grand travail sur les *Verrières du chœur de*

l'église métropolitaine de Tours*, 1 vol. in-folio, que nous avons publié en collaboration avec M. l'abbé Manceau. Cet extrait est relatif aux légendes représentées dans les verrières.

« Nous appelons sujets historiques ceux qui appartiennent authentiquement à l'histoire et qui sont garantis par des documents incontestables. Nous appelons sujets légendaires ceux qui ont été transmis par la tradition, et qui, de nos jours, ne peuvent être prouvés par des monuments contemporains, soit que ces monuments aient péri, soit qu'ils n'aient jamais existé, et que les faits n'aient été consignés par écrit que longtemps après leur accomplissement. Les sujets légendaires ne sont donc pas toujours aussi certains que les premiers ; mais sont-ils faux, et devons-nous les rejeter? Certes nous sommes loin de le penser. Nous savons que plusieurs faits légendaires, considérés pendant quelque temps comme apocryphes et indignes de foi, sont passés au rang des faits historiques par la découverte inespérée de documents antiques. Le savant Baronius rapporte lui-même comment il avait accumulé de nombreuses et excellentes raisons pour démontrer que Félix, successeur de saint Libère, n'avait été ni pape, ni martyr, lorsque, au moment où personne ne s'y attendait, on découvrit sous l'autel de l'église des saints Côme et Damien, à Rome, ses reliques avec cette inscription : ***Corpus sancti Felicis, papæ et martyris, qui damnavit Constantium***, et ainsi, ajoute le même auteur, je fus forcé de me rendre à l'évidence : ***Vincique a Felice, felicissime accidisse putavi.*** Comment, d'ailleurs, repousser les traditions qui ont été admises constamment dans nos églises?

« La science historique, nous en convenons volontiers, a fait de beaux progrès dans ces derniers temps ; la critique a éclairé une foule de questions obscures ; l'érudition a replacé dans leur vrai domaine beaucoup de faits douteux ; mais dans les travaux d'hagiologie, entrepris à une époque sceptique, n'a-t-on pas quelquefois dépassé le but que l'on voulait atteindre? Bollandus croyait devoir défendre Siméon le Métaphraste contre les censures de Bellarmin, et Jacques de Vorages ou Varazzo, contre celles de Vivès : « Où prend-on, dit-il, que le légendaire du xᵉ siècle n'a point suivi de documents anciens ? Qu'il ait pu se tromper, nul doute ; mais comment sait-on qu'il a prêté aux martyrs des discours dont son imagination aurait fait tous les frais ? »

« L'Allemagne rationaliste a attaqué les légendes pieuses accréditées au moyen âge ; elle l'a fait avec un luxe d'érudition qui prouve l'importance que l'on attachait à détruire des croyances généralement admises. C'était une guerre à outrance que des protestants, devenus philosophes, entreprenaient contre la tradition ecclésiastique, sous quelque forme qu'elle se montrât. Hélas! nous voyons de nos jours où en sont venus ces critiques mal intentionnés ; ils ont commencé par regarder l'histoire légendaire comme un tissu de fables, et, à l'aide d'une exégèse sans frein, ils ont fini par contester les faits historiques les mieux établis, et par regarder comme un mythe la personne adorable de Jésus-Christ!

« N'avons-nous pas vu avec douleur que certains de nos critiques ecclésiastiques ont trop sacrifié aux exigences de cette prétendue science historique allemande, dont ils étaient bien loin de prévoir tous les excès et toutes les extravagances? Les Launoy, les Baillet et autres, n'ont-ils pas attaqué avec trop de vivacité, quelquefois avec une sorte de dédain, qu'ils ne prenaient pas la peine de dissimuler, les traditions les plus vénérables de nos Eglises des Gaules? A leur œuvre on a reconnu, comme toujours, qu'il est bien plus aisé de ruiner que d'édifier.

« Nous sommes intimement convaincus que les récits légendaires du moyen âge ont été trop sévèrement jugés par les écrivains des trois derniers siècles. Au fond de ces légendes tant décriées il existe plus de sincérité que certains auteurs modernes n'osent se l'avouer : ils acceptent le témoignage des chroniqueurs ecclésiastiques, tant que leur narration ne renferme que des faits communs et ordinaires ; ils le récusent dès qu'elle rapporte des faits surnaturels ; et pourtant dans l'un et l'autre cas c'est toujours la même autorité. C'est ainsi que notre saint Grégoire de Tours a été taxé de crédulité quand il raconte des miracles, quoique l'on ne conteste pas sa véracité lorsqu'il rapporte des événements politiques.

« Faut-il donc tout admettre dans les légendes, telles que le moyen âge nous les a transmises? Non, il faut les interpréter et les comprendre. Plusieurs écrivains du moyen âge, comme certains auteurs de notre xixᵉ siècle, se sont laissé tromper en expliquant des compositions emblématiques, dont ils ignoraient la vraie signification. Ils attribuaient à la réalité ce qui appartient seulement au symbolisme. C'est ainsi que la tarasque, la gargouille, etc., sont des allégories, à l'aide desquelles on exprime matériellement des idées spirituelles. Il est évident qu'en attribuant à sainte Marthe de Tarascon et à saint Romain de Rouen, comme un fait réel, ce qui n'est que le symbole de la destruction de l'idolâtrie, on tombera dans la plus lourde erreur. Il en sera de même si l'on explique naturellement le monstre donné comme attribut à sainte Marguerite, le dragon terrassé par saint Georges, etc., etc En faisant allusion à la signification littérale de son nom, on a représenté saint Christophe portant le Christ enfant sur ses épaules ; ce fut d'abord un emblème toléré, parce qu'il était compris de tout le monde ; plus tard il fut condamné et supprimé. Nous pourrions multiplier jusqu'à l'infini les exemples de ce genre : si l'on s'est trompé quelquefois sur le sens des représentations symboliques, en transportant de la figure à la réalité certaines formes allégoriques, que s'ensuit-il ? Rien, assurément. Aucun reproche sérieux ne peut

être adressé à l'Eglise ni à son enseignement: serait-il plus raisonnable de contester l'authenticité des Actes des saints, la véracité des légendes elles-mêmes? Non. Les légendes pieuses du moyen âge ne sont pas des fables, et quand même on découvrirait des erreurs qui se seraient glissées au sein de la vérité, elles présenteraient en cela uniquement la condition de toutes les choses humaines.

« Nous devons néanmoins faire connaître que l'Eglise n'a jamais condamné les auteurs qui ont nié ou contesté la valeur historique des légendes, quoique Melchior Cano, dans ses *Lieux théologiques*, et tous ceux qui l'ont copié ou suivi, aient professé une opinion très-sévère à cet égard. L'Eglise, d'ailleurs, s'est toujours montrée très-réservée pour reconnaître solennellement les faits miraculeux, et dans la dernière assemblée générale où elle se soit prononcée sur cette question, au saint concile de Trente, elle a donné une nouvelle preuve de son admirable prudence en ces matières, en défendant de jamais publier aucun miracle sans le consentement formel des évêques. L'Eglise ne prend pas sous sa responsabilité les faits surnaturels mentionnés dans les légendaires; mais aussi elle ne les condamne pas. » (*Verrières du* XIIIe *siècle*, pag. 27 et 28.)

Pour donner une idée complète du vitrail à légendes, nous placerons ici la description d'une verrière à légende historique, et celle d'une verrière à légende proprement dite. Pour celle-ci nous choisissons la première verrière du chœur de la cathédrale de Tours, la *légende de saint Eustache;* pour l'autre nous choisissons la *légende de saint Martin.*

Verrière de saint Eustache.

La légende de saint Eustache fut toujours aimée des chasseurs, à l'égal de celle de saint Hubert : elle est pleine de grâce, de poésie et de sentiment. L'artiste a su la déployer dans la verrière de Tours, dans ses détails les plus touchants, avec un caractère plein de simplicité et de grandeur à la fois. Les groupes sont disposés avec une naïveté charmante dans vingt-quatre médaillons ovales, en trois colonnes.

Vers la fin du Ier siècle, sous l'empire de Trajan, Placide édifia le monde entier par ses vertus et l'étonna par ses malheurs. Illustre général, plein de courage et de prudence, il battit les Parthes, ces fiers et indomptables ennemis de l'empire romain; chrétien généreux et invincible, il préféra mourir, avec sa famille, en confessant Jésus-Christ, que de brûler un encens sacrilége devant des idoles, dont il connaissait la vanité.

Dégoûté de la cour impériale, à cause de la corruption et de la bassesse des hommes qui la remplissaient, il se retira dans ses domaines, entre Tibur et Préneste, avec sa femme et ses deux enfants. De nombreux amis venaient l'y visiter, et, sous sa conduite, prendre part aux plaisirs bruyants de la chasse, qui, pour de vieux soldats, avec ses dangers et ses fatigues, était une image et un souvenir de la guerre.

Une autre guerre se faisait alors avec d'autres combats; c'était la grande lutte du christianisme contre le paganisme; commencée depuis cent ans, elle ébranlait le monde entier. Placide devait lui-même bientôt prendre part à cette lutte mystérieuse, et contribuer au triomphe de l'Evangile en versant son sang.

Un jour Placide, se livrant avec ses amis aux exercices ordinaires de la chasse, se mit à poursuivre, de toute la rapidité de son coursier, un cerf d'une grandeur prodigieuse : son ardeur l'eut bientôt emporté loin de ses compagnons, au plus épais de la forêt; déjà il allait saisir sa proie, l'arc était tendu, la flèche dirigée; mais, ô prodige! entre les bois du cerf, Jésus-Christ, la tête entourée d'une auréole éblouissante, lui apparaît dans l'obscurité mystérieuse de la forêt. Il l'appelle par son nom, avec une douceur inexprimable : « Placide, Placide; » le chasseur tombe à genoux et s'écrie : « Seigneur, qui êtes-vous? — Je suis le Christ, dit-il, mort sur la croix pour te sauver, toi et tous les hommes. — Seigneur, ajouta Placide immédiatement, que demandez-vous de moi ? — Va, dit le Christ, va dans la cité voisine, chez l'évêque des chrétiens, et il t'apprendra ce que tu dois faire. » La vision céleste disparut, et Placide, comme jadis saint Paul sur la route de Damas, était converti par un miracle de la divine miséricorde.

Les cartels 1, 2, 3 et 4, contiennent cette première période de la vie de saint Eustache; on l'y voit monté à cheval, sonnant du cor, à la poursuite du cerf lancé, puis à genoux devant la figure de Notre-Seigneur, qui brille entre les bois du cerf, entourée du nimbe crucifère.

De retour en sa maison, Placide révéla à son épouse Trajana, et l'apparition merveilleuse de la forêt, et ses émotions profondes, et ses promesses d'aller se présenter à l'évêque. Celle-ci ne pouvait retenir en elle-même la joie qui débordait de son âme; elle aussi avait eu une vision et s'était liée par les mêmes promesses. Tous deux, sans retard, se rendent auprès de l'évêque, lui racontent les prodiges dont ils avaient été les témoins, et le prient d'achever ce que Dieu avait si miséricordieusement commencé, en leur donnant le baptême à eux et à leurs enfants. L'évêque, louant Dieu, se rendit à leurs instances et leur conféra le baptême : Placide reçut le nom d'Eustache, Trajana celui de Théophyta, le fils aîné celui d'Agapius, et le plus jeune celui de Théophytus.

Après avoir reçu le baptême de l'eau, ces fervents chrétiens reçurent bientôt le baptême des souffrances. A la suite d'une peste cruelle qui fit périr leurs serviteurs et leurs troupeaux, ils furent chassés impitoyablement par des hommes égarés, qui attribuaient à leur conversion ce fléau terrible envoyé par la colère des dieux.

Les médaillons 5, 6, 7 et 8, représentent cette deuxième partie de la vie du saint. On

y voit son baptême, celui de sa femme et de ses deux enfants. La famille désolée fuit vers la mer et s'embarque.

Le vaisseau sur lequel Eustache monta appartenait à un marchand maure, qui consentit, moyennant une légère rétribution d'argent, à recevoir à son bord les quatre voyageurs. Le temps fut favorable pendant toute la traversée : chacun se félicitait du calme, lorsqu'un orage affreux, plus à redouter que le déchaînement des vents et les éclats de la foudre, était sur le point d'éclater. La beauté de Théophyta avait fait impression sur l'Africain, aux passions ardentes et indomptées. Il ordonne à ses matelots de déposer sur le rivage Eustache et ses enfants. On les précipite du navire, malgré leurs efforts désespérés, et, sans se donner la peine d'aborder sur la plage, on les jette dans l'eau sur les bords de l'Egypte. Le vaisseau regagne aussitôt la haute mer.

Qui pourrait décrire la douleur profonde d'Eustache et de ses deux fils? Le navire disparut promptement dans l'immensité, emportant les dernières espérances de cette malheureuse famille. La nuit, qui survint bientôt, les enveloppa de son ombre et les força à chercher un refuge dans une grotte sauvage, au milieu des rochers de la côte. Nuit cruelle, où tous les tourments déchirèrent tour à tour le cœur d'un époux, d'un père, et celui de deux pauvres enfants arrachés aux caresses maternelles!

Au point du jour, Eustache résolut de pénétrer dans le pays et de chercher dans la plaine les aliments nécessaires à ses enfants et à lui-même. Après avoir offert à Dieu une prière fervente, où le nom de Théophyta fut prononcé sans cesse, ils se mirent tous trois en marche. Une large rivière s'opposait à leur passage; le père essaya de la passer à gué, et chargé du plus jeune de ses enfants, il réussit à déposer son précieux fardeau sur la rive opposée. Il retournait vers son fils aîné; mais, ô désespoir! Du milieu de la rivière, il aperçoit un lion qui accourt avec la rapidité de l'éclair; il va fondre sur Agapius. Le père a beau se hâter, le féroce animal saisit sa proie et s'enfuit vers le désert. Théophytus avait vu le lion se jeter sur son frère et l'emporter; il poussait des cris lamentables, hélas! trop lamentables ; car, attiré par l'écho, un loup furieux se précipite sur lui et l'emporte en courant, à la vue du père qui ne pouvait lui porter aucun secours. Quel spectacle pour un père ! quelles angoisses! Eustache en quelques jours avait perdu sa fortune, sa patrie, son épouse et ses enfants, sa dernière espérance. Il était chrétien ; il souffrit en chrétien, c'est-à-dire avec ce courage indomptable qui ne sait pas ployer sous les coups de l'adversité, et qui s'appuie sur Dieu.

Les médaillons **9, 10, 11** et **12**, reproduisent ces divers événements de la vie de saint Eustache. On l'y voit chassé du vaisseau par les soldats du Maure; traversant le fleuve, du milieu duquel il aperçoit l'enlèvement de ses fils, qui sont arrachés à la dent meurtrière des bêtes féroces par le dévouement de quelques bergers et bûcherons.

Eustache continua sa route, le cœur navré de douleur. Il arriva dans la maison d'un vieillard vénérable, qui lui offrit, avec l'empressement et la charité d'un chrétien, l'hospitalité dont il avait besoin. Il resta près de lui, partageant ses travaux, servant Dieu avec la plus grande ardeur.

Depuis quinze ans, Eustache vivait dans cette humble et paisible retraite, ignorant absolument les affaires du monde, n'entendant jamais parler des succès ni des revers de sa patrie; et pourtant les Parthes avaient fait éprouver de durs échecs aux armées impériales qui n'étaient plus conduites à la victoire par le général Placide. Un soir, et au moment où il s'y attendait le moins, il aperçut dans la campagne deux guerriers aux armes étincelantes. Eustache avait été général, et général victorieux; à l'aspect de soldats romains il sentit en lui une émotion involontaire; sa joie éclata malgré lui, quand il reconnut en eux deux de ses anciens serviteurs, Acacius et Antiochus.

« Qui vous amène en ces lieux déserts, mes amis, leur dit-il, dans ces solitudes où jamais n'a brillé une lance romaine? — Nous parcourons l'Egypte, répondirent les deux soldats, par l'ordre de l'empereur, réclamant partout le général Placide. Hélas! nos recherches jusqu'à présent ont été vaines ! » Eustache voulait feindre encore : il essaya de leur adresser de nouvelles questions, mais il n'y put réussir ; découvrant son front marqué d'une glorieuse cicatrice, il se fait reconnaître en appelant les soldats par leur nom. Eustache aime sa patrie; le christianisme épure les sentiments sans les détruire. En apprenant les dangers qui menacent l'empire et les ordres de son prince, Eustache verse quelques larmes en quittant sa chère solitude et son vieil ami Clément, auprès duquel il a passé de si douces années, et il part en donnant un dernier regard sur la paisible vallée de Badyssus.

Eustache revit Rome et ses monuments, ce forum, ce palais, où jadis il avait brillé de la gloire du monde. Mille pensées diverses montaient dans son âme : rien n'avait changé dans la ville, tout était changé en lui. L'empereur lui remit entre les mains les insignes du pouvoir, aux acclamations du peuple et de l'armée; et ces insignes ne devaient pas tarder à être enrichis des lauriers de la victoire.

On voit ces différents traits de la vie du saint aux médaillons 13, 14, 15 et 16. Tenant la houlette en main, il reçoit deux cavaliers, retourne avec eux vers l'empereur, duquel il reçoit le bâton de généralissime des armées romaines.

A la voix du nouveau général, la discipline se rétablit dans l'armée. Les soldats sont pleins de confiance en leur général; en marchant au combat, ils marchent à la victoire. Eustache revenait à Rome pour recevoir les honneurs du triomphe, et son âme allait être

remplie d'une joie mille fois plus enivrante que celle de la marche triomphale.

Un jour quelques officiers, après avoir pris leur repas dans la maison d'un riche habitant, vinrent s'asseoir dans un jardin, non loin des tentes du camp. Là, chacun racontait à plaisir les aventures plus ou moins extraordinaires de sa vie, lorsque tout à coup deux jeunes officiers se précipitent dans les bras l'un de l'autre en s'appelant mutuellement par leur nom, et se prodiguant les témoignages de la plus tendre affection. C'étaient Agapius et Théophytus, qui, tous deux, arrachés aux griffes des animaux féroces, tous deux enrôlés dans la milice, la même année, venaient de se reconnaître.

Pendant cette scène attendrissante, une esclave, une mère, Théophyta sentait défaillir son cœur. Elle avait tout entendu, et Agapius disait à son frère : « As-tu rencontré notre bonne mère, Théophyta? Vit-elle encore?

Oui, elle vivait ; pauvre mère ! épouse infortunée ! Aujourd'hui réduite en esclavage, comment pourra-t-elle se faire reconnaître ? Elle prie Dieu, et sa prière est exaucée. « Jeunes Romains, dit-elle en s'adressant à ses enfants, oserais-je vous adresser quelques paroles ? Je suis Romaine, et après avoir perdu mon époux et mes enfants, j'ai été réduite injustement en esclavage. »

Les deux officiers sont émus. Comment une femme romaine peut-elle avoir été réduite en esclavage? Ils la conduisent immédiatement à la tente du général, pour la faire remettre en liberté. O surprise ! Théophyta reconnaît son époux. Elle veut se précipiter dans ses bras ; mais, surmontant son trouble et son émotion, elle commence le récit des événements de sa vie. Elle parle de l'apparition de la forêt, de la peste et du fatal voyage où elle fut arrachée des bras de son époux, qui fut jeté sur les plages d'Egypte, avec ses deux enfants, Agapius et Théophytus. Jamais femme ne parla avec tant d'éloquence; c'était le cœur qui parlait. Eustache versait des larmes en écoutant ce récit ; il quitta vivement son trône ; il retrouvait son épouse, après seize ans de séparation, il retrouvait aussi ses deux enfants !

Les médailles 17, 18, 19 et 20 représentent ces différentes scènes. Eustache part pour l'armée, livre la bataille aux Parthes. Agapius et Théophytus se reconnaissent près des tentes du camp. Enfin Théophyta se fait aussi reconnaître du général vainqueur, vêtu d'une cotte de mailles.

L'armée manifesta par ses acclamations combien elle était heureuse du bonheur de son général, et ce ne fut qu'une fête continuelle jusqu'aux portes de Rome, où l'empereur et le peuple attendaient Eustache pour saluer en lui le vainqueur des Parthes; mais, par un secret dessein de la Providence, au lieu d'une palme périssable, Eustache allait recevoir une palme immortelle !

Trajan venait de mourir; Adrien, son successeur, persécutait les chrétiens. Avant de monter au Capitole, Eustache est conduit par l'empereur dans un temple pour offrir de l'encens aux faux dieux. Eustache, calme et grave, refuse de commettre ce crime. « Comment, s'écrie l'empereur, tu refuses d'offrir de l'encens aux dieux de la patrie ! » Eustache répond avec dignité : « Je suis chrétien : le Dieu que j'adore m'a donné la victoire par Jésus-Christ son Fils; à lui seul la gloire et la reconnaissance ! »

Adrien dissimula sa colère ; il ne pouvait condamner sur-le-champ au supplice un général au milieu des préparatifs du triomphe. Il essaya de le gagner ; mais à la fin, voyant qu'Eustache était inaccessible à la séduction, l'empereur, transporté de colère, le fit venir devant lui pour l'intimider par ses menaces. « J'apprends avec la plus vive indignation, s'écrie-t-il, que tu persistes dans le refus d'offrir de l'encens aux dieux de la patrie, et que ta femme et tes enfants, au lieu de chercher à fléchir ton obstination, t'ont confirmé dans ta funeste résolution. Obéis, ou je vous livre tous au supplice. — Je suis prêt à obéir à l'empereur, répondit tranquillement Eustache, quand ses ordres ne sont point en opposition avec la loi de Dieu. Vous pouvez nous arracher cette vie périssable ; mais Dieu nous en donnera une autre glorieuse et immortelle, dans l'assemblée des saints. »

Adrien condamna saint Eustache, son épouse et ses deux enfants à périr dans un taureau d'airain rougi par les flammes. Dès que le supplice est préparé, les bourreaux se saisissent des victimes. Eustache, les mains levées au ciel, faisait cette prière : « O Dieu tout-puissant ! exaucez nos vœux les plus chers; faites qu'après avoir été purifiés par ce feu, nous soyons dignes d'être reçus dans le séjour de votre gloire éternelle. » A peine Théophyta, Agapius et Théophytus eurent-ils répondu *Amen*, qu'ils furent avec Eustache jetés dans les flancs embrasés du monstre d'airain. Ils rendirent à Dieu leur âme au milieu des gloires du martyre ; leurs corps furent respectés par la flamme et recueillis par les fidèles.

Les quatre derniers médaillons contiennent la fin de la légende. Saint Eustache professe sa foi devant l'empereur; il fait sa prière suprême ; enfin il souffre le martyre avec sa femme et ses deux fils.

Au plus haut de la verrière apparaît un évêque à tête nimbée, assis sur un trône et bénissant. Presque toutes les fenêtres du chœur sont surmontées d'une figure semblable. On a voulu, sans doute, représenter les saints évêques de Tours, qui protégent et bénissent l'assemblée des fidèles réunie dans une église, qu'ils ont aimée eux-mêmes et si dignement gouvernée.

Vitrail de saint Martin, évêque de Tours.

Jamais, dans l'Eglise latine, aucun saint n'eut un culte aussi populaire que saint Martin, évêque de Tours ; nulle fête ne fut célébrée avec plus d'enthousiasme que celle

de l'illustre thaumaturge des Gaules. « Qu'avons-nous à envier à la Grèce et à l'Asie? disait un dévot historien de saint Martin; elles ont eu saint Paul pour apôtre, et Dieu nous a donné saint Martin. » (Sulpit. Sever. *Vit. B. Martini.*) Dans nos vieilles annales, le nom de saint Martin de Tours s'unit à nos plus glorieux souvenirs historiques.

Les rois de France et leurs sujets, sous la première race et la seconde, avaient choisi saint Martin pour leur patron spécial. Nos aïeux, auxquels si souvent sourit la victoire, se croyaient invincibles en marchant au combat sous les enseignes de saint Martin. « Comment pouvons-nous espérer de vaincre, disait Clovis à ses soldats qu'il conduisait aux plaines de Vouillé, si nous offensons saint Martin? » (Greg. Turon.)

Le plus magnifique témoignage que nous puissions invoquer pour démontrer l'influence et l'étendue du culte rendu au glorieux évêque de Tours, ce sont les innombrables monuments élevés dans toute l'Europe à la gloire de Dieu, sous l'invocation de saint Martin. N'est-ce pas en son honneur que se fit la première exception à une règle, depuis longtemps établie, affermie par les siècles, de ne bénir les édifices sacrés que sous le titre d'un martyr? Quel diocèse en France n'a pas plusieurs églises dédiées sous le vocable de saint Martin de Tours?

Saint Martin avait à peine rendu le dernier soupir, que son nom était connu dans tout le monde catholique, au rapport de son pieux historien. Dans un livre qui sert de monument littéraire à une époque beaucoup trop décriée, parce qu'elle est trop peu connue, Sulpice Sévère se plaît à faire l'énumération des pays où était répandue la réputation de saint Martin et sa mémoire vénérée. (Sulpit. Sever. *Dialog.* I, 26.)

Combien de miracles se sont opérés au tombeau de saint Martin! Quelle immense multitude d'hommes de toute condition se sont pressés sous les voûtes de la noble et insigne basilique (1) élevée en son honneur dans la ville de Tours! On y voit des papes, des empereurs, des rois, des reines, des princes, des seigneurs, des personnages de tous pays, y venir pieusement en pèlerinage. Hélas! par la cruelle vicissitude des événements humains et par la terrible action des révolutions, le monument de saint Martin a disparu de la cité dont il fit, durant de longs siècles, l'ornement et la gloire, laissant à peine quelques débris. A Marmoutier, où, sur le sol et dans le paysage, les souvenirs antiques sont encore vivants, tout a péri, même les ruines. Mais, par un secret dessein de la Providence, et sans doute pour notre enseignement, dans ces lieux où naguère florissait une abbaye riche et célèbre, le *grand monastère* par excellence, l'établissement religieux le plus ancien des Gaules, antérieur à la monarchie française, nous ne voyons plus aujourd'hui qu'une pauvre crypte creusée dans le rocher, nue et dépouillée comme aux jours où saint Gatien, notre premier évêque, la dédiait à la sainte Vierge, au milieu des persécutions, comme à l'époque où saint Martin y ajoutait une caverne où l'on aperçoit encore les derniers vestiges d'un autel élevé et consacré de ses mains! Chose déplorable! le froid oubli des habitants de Tours délaisse dans le plus triste abandon des lieux jadis si chers à nos aïeux : quelques cœurs seulement, fidèles aux nobles traditions de la foi et des temps passés, savent le chemin de la grotte vénérable de Marmoutier; il appartient déjà à l'antiquaire et à l'historien de faire connaître des monuments qui existaient hier dans leur entier, que nos pères ont vu de leurs propres yeux, tant la marche du temps est précipitée, tant la mémoire des hommes absorbés par les soucis du présent perd promptement le souvenir des plus grandes œuvres de la religion et de la patrie!

Les cathédrales, qui ont heureusement conservé leurs vitraux peints du XIIIe siècle, Bourges, Chartres, le Mans, etc., présentent dans quelque verrière la légende de saint Martin; mais nulle part, peut-être, elle n'est aussi complète, ni aussi bien conservée qu'à Saint-Gatien.

L'église métropolitaine de Tours possède encore deux magnifiques verrières destinées à reproduire le même sujet, et il est aisé de se convaincre, à leur aspect, qu'elles ont été pour l'artiste un objet de prédilection, comme dans notre ville le culte du grand saint Martin a toujours été et sera toujours privilégié. L'une de ces verrières, celle que nous allons spécialement décrire, se trouve à l'une des cinq travées de l'abside; l'autre était placée autrefois dans une des hautes fenêtres rayonnantes du transsept méridional, et se voit actuellement, un peu mutilée, dans la chapelle absidale située à gauche de la chapelle de la Sainte-Vierge. La première est du XIIIe siècle, et appartient au plus beau temps de ce siècle si fécond en œuvres artistiques remarquables. La seconde est du commencement du XIVe siècle, et d'une composition très-distinguée : l'exécution matérielle ne répond pas toujours à l'habile disposition des sujets. C'est un exemple propre à nous faire apprécier la distance qui sépare les meilleures œuvres du XIVe siècle de celles du XIIIe. Nous serons obligés, par la nature même de notre sujet, de comparer les scènes historiques figurées sur ces deux verrières, exécutées à un siècle à peine d'intervalle.

Notre grande verrière de saint Martin, haute de 10 mètres 62 centimètres, large de 2 mètres 40 centimètres, dans trois colonnes séparées par des meneaux en colonnettes, offre un vaste champ où l'artiste a pu facilement déployer les principaux traits de la vie du saint. Chaque colonne présente six médaillons ovales superposés, reliés les uns aux autres par un nœud fort élégant, formé d'une fleur crucifère double, à pétales rouges et

(1) Dans tous ses actes, l'ancien chapitre collégial de Saint-Martin donne à l'église le nom *de noble et insigne église de Saint-Martin.*

verts, bordés de jaune. La fenêtre comprend donc dix-huit cartouches ou médaillons, sans y joindre trois médaillons circulaires placés dans les trèfles de l'amortissement, où l'on voit l'image de Dieu le Père, avec deux anges tenant des encensoirs en main.

Cette belle verrière a été donnée à l'église métropolitaine par un moine de Corméry, ainsi que nous le lisons dans l'inscription placée au-dessous du donateur : ALB̄. COR. MĒ. *Albinus*, ou *Albo Cormaricensis monasterii* ABBAS (?). Le monastère de Corméry avait été fondé sur les bords de l'Indre et dans une position charmante, par Ithier, abbé de Saint-Martin, en 751. Alcuin, son successeur, avait obtenu de Charlemagne, son royal ami, plusieurs chartes de privilége en faveur du nouvel établissement. Les moines de Corméry restèrent toujours sous la dépendance immédiate du chapitre de Saint-Martin de Tours; ils gardèrent constamment la plus vive dévotion à saint Martin, et il n'est pas surprenant de voir un abbé de cette belle et fervente communauté offrant à l'église-mère une verrière à l'honneur de ce grand saint. Albin ou Albon tient entre ses mains la fenêtre qu'il consacre à la gloire du saint protecteur de son abbaye; il est revêtu de l'habit de l'ordre bénédictin et il porte la crosse, insigne de sa dignité. Il est en posture de suppliant, la face tournée en haut et les regards dirigés vers le Père éternel qui préside à cette majestueuse composition : peut-être regarde-t-il, suivant l'intention de l'artiste, le développement figuré de la légende de saint Martin ?

En considérant notre grand vitrail, on a sous les yeux l'abrégé de l'histoire écrite par Sulpice Sévère : saint Martin nous apparaît dans les circonstances les plus mémorables de sa vie, depuis son entrée dans la milice, depuis surtout l'acte si connu de sa charité, qui se passa devant la porte d'Amiens, jusqu'au moment où les Tourangeaux, fiers et heureux d'avoir trompé les Poitevins, conduisent à Tours, sur la Loire, les restes mortels de leur évêque et de leur protecteur.

Par une anomalie que nous ne pouvons expliquer, le personnage principal de la verrière, le sujet de la légende, contre toutes les règles admises et connues, est dépourvu de nimbe aux médaillons 1, 2, 4, 5, 7. Faut-il rejeter sur le compte d'une restauration maladroite, opérée vers la fin du siècle dernier, la disparition de ce signe éminemment caractéristique? Nous inclinons fortement à le faire, quoique dans l'état actuel les plombs ne semblent pas indiquer l'existence du nimbe dans ces médaillons. Dans l'apparition de Notre-Seigneur à saint Martin, au premier panneau de la seconde série, le saint a la tête entourée du nimbe rouge : or ce trait historique suivit immédiatement le partage du manteau ; ce serait donc sans fondement qu'on alléguerait pour raison que Martin étant catéchumène et engagé dans la milice ne devait pas porter encore les insignes de la sainteté. D'ailleurs, sa tête en est encore dépourvue à son ordination (7ᵉ méd.), et à cette époque il avait opéré des miracles de premier ordre, tels que la résurrection d'un mort. On admettra difficilement que les artistes du XIIIᵉ siècle aient commis une si grave omission dans une composition irréprochable sous tous les rapports.

Suivons les médaillons en indiquant les traits historiques qu'ils représentent.

Martin, fils d'un tribun militaire, fut obligé, malgré lui, à l'âge de quinze ans, de prendre les armes, en vertu d'un édit qui portait que les fils des vétérans appartenaient à la milice. Le 1ᵉʳ médaillon nous fait voir l'empereur accompagné d'un soldat, sans doute le tribun dont le fils est à genoux, les mains jointes, prêtant le serment militaire, au moment où il reçoit les armes.

(Méd. 1, 2, 4.) A la porte d'Amiens, Martin, n'étant encore que catéchumène, rencontre un pauvre à moitié nu, auquel il donne la moitié de son manteau. Ce trait est peut-être le plus populaire de toute la vie de saint Martin, et il ne faut pas s'en étonner, puisque Notre-Seigneur lui-même en a fait l'éloge et a voulu, pour ainsi dire, se glorifier devant les anges de cet acte sublime de la charité d'un soldat. Dans une foule de monuments, on a choisi ce fait de préférence pour l'offrir à l'admiration et à l'imitation des fidèles. Dans le vitrail de Tours, les anges n'accompagnent pas la figure du Sauveur : ne serait-ce pas parce que l'artiste aura été inspiré par cette idée de représenter Notre-Seigneur montrant aux chrétiens eux-mêmes assemblés dans l'église le fragment du manteau du généreux catéchumène? Sulpice Sévère raconte ce fait avec une naïveté charmante et en des termes qui font assez connaître que de son temps cette action ne fut pas moins populaire qu'au moyen âge.

« En un certain temps, comme Martin n'avait rien que ses armes et le simple habit de la milice, au milieu de l'hiver, qui était beaucoup plus rigoureux qu'à l'ordinaire, tellement que la violence du froid fit périr plusieurs personnes, il rencontra à la porte de la cité des *Ambianenses* un pauvre privé de vêtements. Celui-ci priait les passants d'avoir pitié de lui, et tous s'en allaient sans avoir compassion de sa misère. L'homme de Dieu comprit que, puisque les autres ne lui prêtaient point assistance, cet acte de miséricorde lui était réservé. Que faire cependant? Il n'avait que la chlamyde dont il était revêtu : déjà il avait employé le reste en œuvres semblables. Il prend le glaive dont il était armé, la coupe par le milieu, en donne une part au pauvre et se couvre de l'autre. En ce moment, quelques-uns des témoins se mirent à rire en voyant son manteau déchiré; mais beaucoup, animés d'un meilleur esprit, gémissaient profondément de n'avoir pas eux-mêmes eu le courage d'accomplir une si belle action, puisqu'ils pouvaient couvrir le pauvre sans se dépouiller eux-mêmes. La nuit suivante, comme il s'était abandonné au sommeil, il vit le Christ revêtu de la part de son manteau dont il avait couvert le pauvre : on lui commande de regarder attentive-

ment le Seigneur et de reconnaître le vêtement qu'il avait donné lui-même. Bientôt il entend Jésus-Christ disant d'une voix distincte aux anges qui l'accompagnaient : « Martin, encore catéchumène, m'a couvert de ce vêtement ; » le Sauveur rappelait ainsi ses propres paroles : *Tout ce que vous ferez à l'un de ces malheureux, c'est à moi que vous le ferez.* Il montrait que c'était lui-même qui avait été réellement vêtu dans la personne du pauvre, et pour en donner une preuve éclatante, il voulut bien apparaître avec l'habit que le pauvre avait reçu. » (Sulp. Sever., *Vita B. Mart.*)

(Méd. 5, 6, 7.) A l'âge de dix-huit ans, Martin reçut le baptême, et, malgré ses vœux ardents, il céda aux désirs de son tribun et ne quitta pas immédiatement le service militaire. Cependant il était impatient de secouer pour jamais le joug du monde, et de prendre uniquement et entièrement le joug de Jésus-Christ. Mais son ami le retenait par la promesse de renoncer au siècle quand le temps de son tribunat serait passé.

Ce trait est probablement figuré au 6e médaillon, où l'on voit deux hommes avec la tunique militaire, courte et descendant à peine jusqu'aux genoux : les monstres que l'on aperçoit seraient la représentation des soucis et des embarras du monde qui retenaient encore le compagnon de saint Martin (1). Peut-être aussi pourrait-on reconnaître ici saint Martin dans le désert et combattant contre la tentation du démon ?

Le panneau suivant représente saint Martin dans les Alpes, sur le point d'être assassiné par des voleurs. Saint Martin s'était retiré à Poitiers auprès de saint Hilaire, et là il servait Dieu dans le silence et la retraite. Tandis que l'illustre évêque de Poitiers était exilé pour la foi, il conçut le projet d'aller en Pannonie et de convertir à la religion chrétienne son père et sa mère qui étaient retenus dans les ténèbres de l'idolâtrie. Comme il passait les Alpes, des brigands se jetèrent sur lui et ils allaient lui trancher la tête, quand, frappés de son calme devant la mort, ils s'arrêtèrent et le confièrent à la garde de l'un d'entre eux qui, apprenant que ce noble mépris de la vie était inspiré par le christianisme, lui demanda le baptême.

Le peintre-verrier n'a pas suivi exactement ici le récit de Sulpice Sévère, qui se trouve reproduit scrupuleusement dans les vitraux de Chartres et de Bourges. Il met une épée au lieu d'une hache à la main des voleurs, suivant le texte de Paulin de Périgueux (2).

A la suite de l'indication du fait que nous venons de raconter, le P. Cahier, dans le grand ouvrage sur les *Vitraux de Bourges*, s'exprime ainsi : « Si Sulpice Sévère ne disait assez clairement que saint Martin trouva encore son père et sa mère en vie, mais que sa mère seule consentit à embrasser la religion chrétienne, on pourrait croire que la conversion de cette femme est l'objet de la scène qui se passe près d'un tombeau ; et alors le sépulcre indiquerait qu'elle seule aurait revu son fils. Mais avant que l'homme de Dieu fût devenu évêque de Tours, il avait déjà ressuscité deux morts. On peut choisir, bien que cette représentation ne me paraisse cadrer exactement avec aucune des deux narrations laissées par le biographe. »

La verrière de Tours ne permet pas la supposition faite par le savant auteur de la description des vitraux de Saint-Etienne de Bourges : il y a entre le voyage de saint Martin en Pannonie et la résurrection du mort, dans notre légende figurée, plusieurs traits intermédiaires que l'espace trop restreint de la verrière de Bourges a fait supprimer. Quoique nous soyons également embarrassés pour arriver à la détermination précise du miracle de la résurrection représenté à Tours comme à Bourges, nous ne saurions admettre l'ingénieuse hypothèse du P. Cahier ; c'est donc bien un trait de l'histoire de saint Martin que le dessinateur a mis en évidence, et non de celle de saint Denis de Paris, ni d'un autre saint, comme semble le croire l'auteur que nous venons de nommer.

Ici se termine la première partie de la vie de saint Martin : il devient évêque de Tours et commence une vie nouvelle, illustrée par ses miracles et plus encore par les prodiges de grâce et de conversion que Dieu opère par ses mains.

(Méd. 8, 9, 10.) L'ordination du saint, préparée par des circonstances admirables, eut lieu dans l'église bâtie par saint Lidoire. La cérémonie est présidée par un évêque, tenant la crosse d'une main, et bénissant de l'autre. Un clerc porte la crosse du nouvel évêque de Tours.

La succession des événements n'est pas suivie avec toute l'exactitude chronologique par le peintre-verrier. Au lieu de discuter ici, hors de propos, des dates et des documents historiques, nous préférons nous en tenir à la légende dont nous suivons le développement. Il faut convenir aussi que le récit de Sulpice Sévère et celui de Paulin de Périgueux ne mentionnent jamais les dates ; le premier, dont l'autorité doit surtout être invoquée puisqu'il sert de guide à la narration poétique du second, ne se met pas en peine d'enchaîner tous les faits suivant l'ordre des temps ; il se contente de la vérité du fait qu'il rapporte, sans le relier à ceux qui le précèdent ou qui le suivent. Il n'y aurait donc pas lieu d'être étonné en voyant que l'artiste et l'historien ne marchent pas toujours sur les traces l'un de l'autre.

Par amour de la paix et pour faire sur-le-champ révoquer des ordres cruels, saint Martin communiqua avec les Ithaciens. Il réussit auprès de l'empereur, sauva la vie à des malheureux qui allaient être égorgés,

(1) « Nec tamen statim militiæ renuntiavit, tribuni sui precibus evictus, cui contubernium familiare præstabat ; etenim transacto tribunatus sui tempore, renuntiaturum se sæculo pollicebatur. » (*Sulp. Sev.*)

(2) *Hostiles gladios, manibus post terga revinctis,*
Risit, et immoto tempsit discrimina vultu.
(De *Vit. B. Mart.* lib. I, Bibl. Patr. VI, 299).

mais ce ne fut qu'en communiquant pendant quelques instants avec des hérétiques. Quoique saint Martin ne voulût pas consentir à souscrire à aucun acte, il se repentit vivement d'avoir cédé aux exigences de Maxime; et souvent il disait à ses disciples que depuis ce temps il sentait en lui une diminution sensible de puissance pour chasser les démons. En quittant la ville de Trèves, triste et repassant dans sa mémoire les circonstances de cette fâcheuse affaire, il s'éloigna de ses compagnons de voyage, et s'étant arrêté pour pleurer dans un lieu sauvage et écarté, dans un lieu couvert de forêts, non loin du village d'*Andethanna*, un ange lui apparut et le consola. « C'est avec raison, dit-il, Martin, que vous êtes affligé; mais vous n'avez pas cru pouvoir agir différemment. Réparez votre vertu; reprenez courage. »

Telle est la manière qui nous semble la plus plausible d'expliquer le neuvième médaillon. Cependant on pourrait proposer une autre interprétation, quoique ce trait se trouvât ainsi trop isolé. A l'aide du vitrail de la chapelle absidale, précédemment indiqué, on arriverait facilement à restituer le fait dans son entier. Valentinien refusait de recevoir saint Martin, parce qu'il était résolu de ne point lui accorder ce qu'il demandait. Le saint évêque de Tours eut recours à ses armes ordinaires : il se mit en prières. Un ange lui apparut et l'engagea à se rendre au palais de l'empereur pour adoucir ce cœur farouche. Saint Martin trouve toutes les portes ouvertes et arrive jusqu'à la chambre de Valentinien, sans que personne s'oppose à son passage. Ce dernier, irrité de cette témérité, reste assis devant l'évêque, sans donner aucun signe de respect. Aussitôt des flammes sortent de dessous son siége et le forcent à se lever devant saint Martin. Cette seconde partie seulement de la légende est représentée à la verrière de la chapelle absidale; la première serait figurée au grand vitrail du chevet. Ce qui pourrait porter à accepter cette interprétation, ce sont les détails mêmes de la composition : saint Martin est étendu sur un lit, et c'est précisément durant son sommeil que l'ange l'exhorte à franchir le seuil du palais; enfin, l'ange est à côté d'une porte qui indique évidemment que la scène ne se passe pas dans une forêt, comme eut lieu l'apparition de l'ange qui consola saint Martin de sa chute.

Le médaillon dixième, représentant la résurrection d'un mort qui sort du tombeau, est difficile à expliquer, comme nous en sommes convenus précédemment. Dans l'Histoire de Sulpice-Sévère, dans les poëmes de saint Paulin ou de saint Fortunat, on ne trouve point que saint Martin ait ressuscité un mort déjà mis au tombeau. Mais peut-être le peintre aura-t-il cru qu'il lui était impossible de mettre convenablement en relief le fait d'une résurrection sans montrer un personnage sortant d'un tombeau.

(Méd. 11, 12, 13.) Les trois faits représentés dans ces trois médaillons sont très-célèbres et très-connus. Saint Martin, dans son zèle à détruire l'idolâtrie, parcourait les campagnes. Il exhortait vivement les habitants d'une certaine bourgade à couper un pin objet d'un culte superstitieux et planté auprès d'un temple d'idoles qu'il venait de renverser. Une immense multitude de païens s'assemble en tumulte, et enfin l'on consent à ce que l'arbre soit coupé, à la condition que l'évêque se placera du côté où il penchera dans sa chute. Saint Martin, plein de confiance en Dieu, accepte la condition avec empressement : l'arbre tressaille sous les coups redoublés de la hache; la foule attend avec impatience ce qui va arriver; les disciples tremblent pour leur maître; saint Martin fait le signe de la croix, et soudain l'arbre, qui menaçait de l'écraser dans sa chute, se redresse et tombe du côté opposé sur les spectateurs qui se croyaient à l'abri de tout danger. Frappés de ce prodige, les habitants se jetèrent aux pieds du saint évêque en demandant le baptême

Saint Martin avait délivré du démon le serviteur du proconsul Tétradius et converti le maître à la religion chrétienne. Il opéra cet exorcisme en posant la main sur la tête du possédé. Dans la même ville où ce prodige avait eu lieu, le thaumaturge, en entrant dans la maison d'un père de famille, s'arrêta tout à coup sur le seuil de la porte, en disant : Je vois un démon à l'intérieur de cette maison. Il lui commanda de sortir; mais le malin esprit s'empara d'un des serviteurs qui se trouvait dans la maison. Le malheureux grinçait des dents et déchirait ceux qui se trouvaient à sa portée. La maison fut dans un trouble inexprimable; les serviteurs s'enfuyaient de tous côtés. Martin se dirige vers le furieux et lui commande de s'arrêter. Comme il grinçait toujours des dents et qu'il ouvrait une bouche menaçante, Martin plaça les doigts dans sa bouche, en défiant le pouvoir du démon. Alors celui-ci, tourmenté violemment et ne pouvant sortir par la bouche où étaient les doigts de l'homme de Dieu, prit la fuite, au milieu d'un accès de rage, par la voie qui convenait le mieux à l'esprit immonde (1).

Le peintre-verrier n'a pas été effrayé dans la représentation de cette singulière délivrance au vitrail de la chapelle absidale : à la grande verrière l'artiste a traité son sujet avec plus de délicatesse. Le groupe qui considère l'action de saint Martin est admirable d'expression : on lit dans la posture et la physionomie les sentiments qui dominent dans l'âme.

(1) *Ne violet digitos suspendit bellua rictus,*
Et manibus tangi timuit qui dente voraret,
Qui dum intra obsessum pœnis ageretur acerbis,
Nec tamen ob digitos exire per ora liceret :
Fœda ministerii fœdus vestigia linquens,
Sordidus egreditur qua sordibus est via fluxu.
Tale iter arreptum sic te decet ire, viator !
(Fortunat. *de Vit. S. Martini.*)

Sulpice-Sévère ne donne pas des détails moins explicites sur cet exorcisme.

Le groupe suivant, représentant la messe de saint Martin, rappelle un des plus beaux actes de charité du saint. Comme autrefois à la porte d'Amiens, il se dépouilla de ses vêtements pour couvrir la nudité d'un pauvre. Au moment de commencer la messe, durant la froide saison, il ne put résister aux prières d'un malheureux qui se plaignait de la rigueur de l'hiver, et il commanda à son archidiacre de lui donner un habit. L'archidiacre n'obéit pas ; et le saint évêque, cédant aux instantes réclamations du mendiant, lui remit son propre vêtement. Cependant la foule réunie à l'église attendait l'arrivée de saint Martin, quand celui-ci rappela au clerc infidèle que *le pauvre de Jésus-Christ avait besoin d'un vêtement*, il parlait de lui-même. L'archidiacre mécontent sortit brusquement, acheta un habit de l'étoffe la plus grossière, et le jeta aux pieds de l'évêque. Le saint se couvrit de cette tunique trop étroite, qui laissait ses bras à découvert, et monta à l'autel, cachant sa nudité sous sa chasuble. Mais à l'offertoire ou à l'élévation, Dieu, voulant témoigner de la manière la plus éclatante en faveur de la charité du pontife, fit apparaître une flamme légère qui flottait autour de sa tête sans brûler sa chevelure, symbole du feu divin de la charité qui brûlait dans son cœur. Toute la multitude vit le prodige et en loua hautement le Seigneur.

Le peintre-verrier a interprété le fait d'une manière particulière et l'a exprimé d'une façon très-remarquable. Le mode de représentation du même fait est identique à nos deux verrières de Tours. Un ange apparaît au-dessus de la tête de saint Martin, et laisse échapper de ses mains des rayons lumineux qui se dirigent vers les mains élevées de l'évêque ; les bras nus du saint et la posture des assistants ne laissent pas subsister la moindre incertitude sur le motif de cette scène. Il serait difficile de trouver une composition plus naïve et en même temps plus expressive.

(Méd. 14, 15.) « Martin, dit Sulpice-Sévère, tomba un jour par hasard du haut d'un escalier, et le corps couvert de blessures, était étendu à demi-mort dans sa cellule, tourmenté de douleurs cruelles. Pendant la nuit un ange lui apparut, toucha ses membres blessés et les oignit d'une huile salutaire. Il fut si parfaitement guéri, que le lendemain il ne paraissait pas qu'il eût rien souffert la veille. »

Tel est le sujet que nous montre le 14e médaillon : le peintre a rendu la scène plus animée. Le démon, caché sous l'escalier, saisit saint Martin avec un croc recourbé et le précipite du haut de l'escalier. Au moment où le saint, la tête renversée en bas, va se briser en tombant, un ange le soutient par le milieu du corps et prévient les dangers de la chute. Le récit de Sulpice-Sévère est plutôt interprété que reproduit. Du reste, cette manière de représenter ce trait historique semble avoir prévalu, puisque, dans la verrière du XIVe siècle, nous retrouvons le même mode de figuration (1).

Le groupe suivant représente une apparition, comme saint Martin en voyait fréquemment. Ecoutons encore Sulpice-Sévère. Dans son second dialogue, *des Vertus de saint Martin*, il dit qu'en sa présence, un de ces prodiges s'opéra au monastère de Marmoutier. « Je vous l'avouerai, dit Martin ; mais je vous prie de ne pas divulguer ce fait : j'ai vu Agnès, Thècle et Marie. En même temps, ajoute l'historien, il nous dépeignit le visage de chacune de ces glorieuses habitantes du paradis, et nous fit connaître de quels ornements elles étaient parées. Il nous avoua que cette vision se renouvelait assez fréquemment, et il confessa encore qu'il était souvent visité par saint Pierre et saint Paul (2). »

Les trois médaillons supérieurs contiennent la fin de l'histoire de saint Martin. Le saint évêque s'était rendu à Candes pour apaiser la discorde qui s'était mise entre les clercs de cette église. Mais, sentant sa mort approcher, il se fit transporter dans le *diaconicum*, et là il rendit le dernier soupir, entouré de ses disciples. Les derniers moments du grand évêque de Tours furent dignes de sa vie tout entière. L'histoire ecclésiastique ne nous a rien laissé de plus touchant, ni de plus sublime. Les pages où Sulpice-Sévère raconte cette fin glorieuse sont les plus belles de son livre, et on ne peut les relire sans éprouver une vive émotion. Chaque année, quand, dans l'office de l'octave de la fête de saint Martin, nous revoyons ces lignes que nous avons lues tant de fois et toujours avec un nouveau charme, quel est le prêtre qui ne sent ses larmes prêtes à couler? « Seigneur, disait notre saint évêque en présence de ses disciples, dont nous nous glorifions d'être les successeurs et les héritiers, Seigneur, je ne refuse pas le travail, si je suis encore nécessaire à votre peuple : que votre volonté soit faite. » Mais nous devons résister à copier ici ces pages magnifiques ; elles sont gravées dans la mémoire et dans le cœur de tous les chrétiens.

Le groupe suivant nous retrace le fait dont saint Grégoire de Tours nous a donné le touchant et poétique récit. Les Poitevins disputaient aux Tourangeaux la possession du corps du saint évêque de Tours : ils faisaient chaleureusement valoir leurs droits. Mais évidemment les prétentions des Poitevins étaient injustes ; aussi les Tourangeaux crurent-ils pouvoir les tromper, persuadés qu'il n'y avait de leur part nulle injustice à s'assurer la conservation d'un bien précieux dont ils avaient la propriété. Fatigués de leurs discussions, les habitants de Tours et de Poitiers avaient remis au lendemain la fin de leur différend : mais pendant la nuit,

(1) La légende dit que le démon semait des noix sous les pieds de saint Martin pour le faire trébucher et lui faire perdre patience.

(2) Sulp.-Sev. Dialog. II, *de Virtutibus B. Martini*, versus finem.

ceux de Tours, plus vigilants que ceux de Poitiers, enlevèrent le corps de leur évêque, le firent passer par une fenêtre de l'église et le descendirent sur la Vienne, rivière qui, en cet endroit, a son embouchure dans la Loire. Dès la pointe du jour, les Poitevins furent éveillés par le chant des cantiques de joie dont les Tourangeaux remplissaient les airs en conduisant vers leur ville les dépouilles sacrées de saint Martin.

Ici se termine notre verrière; mais celle de la chapelle absidale nous donne encore la sépulture de saint Martin, représentée en deux médaillons séparés. Sur l'un on voit le corps du saint porté sur les épaules de plusieurs clercs : en avant du convoi funèbre marchent quatre personnages dans l'attitude du regret et de la douleur. Auprès de la tête du saint évêque, un clerc porte la croix archiépiscopale; dans l'autre le saint est mis au tombeau, et tout à côté de lui un clerc, la tête appuyée sur sa main en signe de tristesse, tient la croix métropolitaine. La cérémonie de la sépulture est présidée par un évêque tenant la crosse d'une main et bénissant de l'autre. A côté de cet évêque, un clerc porte encore une croix archiépiscopale. On reconnaît aisément sur ce monument, comme on le voit aussi à Milan sur l'autel de Wolvinius, la figure de saint Ambroise assistant aux funérailles de saint Martin. Il s'agit ici, pour nous, moins de discuter le fait historique que de constater la croyance générale de cette époque. Nous savons bien qu'on a nié la présence de l'évêque de Milan aux funérailles de l'évêque de Tours; mais nous savons aussi que cette négation, assez mal appuyée, est contraire à la tradition constante de deux Eglises antiques et vénérables, l'Eglise de Tours et l'Eglise de Milan (1).

LEVÉES (Pierres). — Monuments druidiques consistant en pierres plantées verticalement en terre et formant des espèces de grossiers obélisques. *Voy.* Menhir.

LIAISON. — On a quelquefois employé le mot *liaison*, dans son acception la plus générale, pour désigner l'harmonie qui doit régner entre les différentes parties d'un grand édifice. C'est ainsi que l'on dit qu'il y a *liaison* entre tous les membres de tel monument, pour marquer qu'ils sont tous unis dans de bonnes proportions.

Nous avons développé ailleurs les réflexions relatives à cet important objet.

En terme de construction, on appelle *liaison* la manière d'arranger et de lier les pierres, les briques et les différents matériaux qui servent à bâtir, en sorte qu'elles soient posées les unes sur les autres, de niveau, et que les joints soient établis régulièrement.

On dit que des pierres ou des briques sont posées en *liaison*, lorsque leurs joints verticaux ne sont jamais placés les uns au-dessus des autres : c'est l'*opus insertum* des anciens. *Voy.* Appareil.

La *liaison à sec* est la manière de poser les pierres sans mortier ni ciment. Les plus grands édifices de l'antiquité ont été bâtis avec des quartiers de rocher d'une grandeur extraordinaire, comme dans les monuments cyclopéens ou pélasgiques.

Liaison signifie encore les substances qui servent à unir deux pierres; on dit : *Liaison de ciment, liaison de mortier*. C'est ainsi que les constructions du moyen âge se font remarquer par d'excellentes liaisons de ciment. Elles sont épaisses, formant coussinet, et contribuent beaucoup à la très-grande solidité des édifices de cette époque.

LICE ou **LISSE**, tapisseries de Haute-lice ou de Basse-lice (*Voy.* ces mots).

LICHAVEN. — Les lichavens ou trilithes sont des monuments druidiques. Ils représentent, par leur disposition, des espèces de portes, ce qui les a fait appeler *Antas* par les Portugais. Dans chaque lichaven, il y a nécessairement trois pierres : deux sont posées verticalement, à peu de distance l'une de l'autre, et en supportent une troisième horizontalement posée comme une architrave. On a pensé que c'étaient des espèces d'autels d'oblation. On a signalé le trilithe de Sainte-Radégonde, dans le Rouergue, et la *Pierre-frite*, près de Maintenon. On en voit plusieurs dans le célèbre *Stone-Henge*, en Angleterre.

Selden, *de Dîs Syris*, les décrit ainsi : *Lapides fani merkolis sic dispositi erant, ut unus hinc, alter illinc, tertius super utrumque* collocaretur.

LIERNE. — On appelle *lierne* les nervures dans une voûte d'ogive, qui, de la clef de cette voûte, aboutissent à la jonction des tiercerons. Les deux *liernes* forment une croix dont la clef est le centre. Les *liernes* et les *tiercerons* ne se voient pas avant la seconde partie du XVe siècle. Cependant, dans certains monuments du XIIe siècle, on trouve des liernes qui, partant du point d'intersection des croisées d'ogive, vont jusqu'aux clefs des arcs-doubleaux et des formerets. Pour les distinguer des autres, on pourrait les nommer *grandes liernes*.

On nomme *lierne*, dans la charpenterie, toute pièce de bois posée horizontalement dans un comble d'un poinçon à un autre. On appelle aussi *lierne* toute pièce de bois courbe suivant le pourtour d'un dôme ou d'une coupole qu'on pose de niveau et à différentes hauteurs, où elles sont assemblées à tenons et à mortaises, avec les chevrons courbes.

LIERRE. — On rencontre souvent des feuilles de lierre dans l'ornementation des édifices du moyen âge. *Voy.* Flore murale.

LIEUX désignés par des noms de saints, d'une origine inconnue. — M. Rossignol a publié récemment une intéressante histoire de l'abbaye de Saint-Seine, et a décrit les peintures curieuses qui décorent l'ancienne

(1) Voyez à ce sujet un livre curieux de René Ouvrard, chanoine de Saint-Gatien de Tours, intitulé : *Défense de l'ancienne tradition des Eglises de France;* Paris, 1678.

église du monastère. A propos du saint personnage qui a donné son nom à cet établissement religieux, *Sequanus*, M. Rossignol, en s'autorisant d'un passage très-formel d'Ausone, démontre que les familles vouées au sacerdoce des divinités locales empruntaient volontiers leurs noms à ces mêmes divinités : *Sequanus* appartenait sans doute à une famille de prêtres qui desservaient le temple de la déesse *Sequana*, et c'est ainsi que l'abbaye de Saint-Seine s'est trouvée placée à la source de la *Seine*. Nous ne nous souvenons pas, dit M. Le Normand dans son *Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles lettres au nom de la commission des antiquités de la France* (16 août 1850), d'avoir vu nulle part cette observation, qui peut servir de réponse aux conjectures de certains touristes, surpris de rencontrer en Italie le *pozzo di Santa-Venere*, et d'autres accouplements de mots aussi suspects en apparence.

LIMBE. — Des auteurs anciens se servent de ce mot dans le sens de Nimbe ou d'Auréole (*Voy.* ces deux mots).

LINTEAU. — Le linteau est formé d'une pierre ou d'une pièce de bois placée horizontalement sur la partie supérieure d'une baie et appuyée latéralement sur les jambages. Quelquefois le linteau de pierre n'est pas d'une seule pièce; il est alors composé de claveaux ou pierres cunéiformes. Lorsque le linteau est destiné à supporter un poids trop lourd, on établit au-dessus un arc de décharge qui déverse le poids sur les côtés.

L'usage du linteau aux portes s'est maintenu durant tout le moyen âge, malgré l'emploi des arcades soit à plein cintre, soit à ogive. Mais ce linteau n'est pas une pièce simple, motivée seulement par la solidité. On y trace des ornements variés. Les angles sont adoucis par des écoinçons; et on voit de ces écoinçons fort élégamment travaillés dans les monuments du XIIIe siècle.

LIONS au portail des églises. — Le porche ou le portail des églises a été anciennement décoré de figures de lion sculptées en relief : ces figures soutiennent ordinairement des colonnes qui sont posées sur leur dos. Par plusieurs chartes fort anciennes, on voit que la justice ecclésiastique se rendait souvent à la porte des églises et *inter leones*. La présence de ces animaux, emblèmes de la force et du courage, était certainement symbolique; mais la véritable signification en est néanmoins difficile à indiquer.

Il y a des lions au porche méridional de la cathédrale du Mans. Ce porche est du XIIe siècle et chargé d'ornements nombreux, curieusement exécutés. Il en existe dans un grand nombre d'autres églises en France. M. de Caumont en a observé également dans plusieurs églises de l'Italie

Ces lions, lorsqu'ils appartiennent à la période romano-byzantine, offrent une physionomie particulière, une tête allongée et une encolure qu'on pourrait comparer à celle des ours blancs. A Plaisance, les lions qui ornent le péristyle de la cathédrale, dédiée à la sainte Vierge, sont en marbre rouge et d'un seul bloc. Ils écrasent sous leurs pattes antérieures, l'un un serpent qui fait des efforts pour se dégager et pour mordre, l'autre un quadrupède à tête de bélier.

Derrière la cathédrale de Reggio se trouve l'église de Saint-Prosper, en avant de laquelle on voit quatre lions, deux gros et deux moindres, dont l'attitude et l'encolure sont bien différentes de celles des lions de la période romano-byzantine, dont nous venons de parler. Au lieu d'être couchés, ils sont assis et appuyés sur leurs pattes antérieures. Une inscription gravée sur les piédestaux apprend que le frontispice de l'église de Saint-Prosper et les lions qui le décorent sont dus à un sculpteur de Reggio, nommé Gaspard Biso, et que l'église fut consacrée, ayant les lions au portail, en 1504. Mais le frontispice actuel de l'église a été refait, et les lions qui portaient autrefois sur leur dos les colonnes du portail, servent seulement aujourd'hui de bornes, en avant de l'église.

L'église de Saint-Augustin et Saint-Jacques, à Bologne, présente un portail à colonnettes en marbre rouge qui paraît être du XIIIe siècle. Les deux colonnes extérieures reposent sur des lions de moyenne grandeur, qui ont été tournés l'un vers l'autre pour tenir moins de place. L'un de ces lions tient dans ses pattes un serpent qui lui mord le poitrail; l'autre écrase un bélier.

Le portail latéral du nord, à la cathédrale de Foligno, est à plein cintre et orné de rinceaux en marbre blanc admirablement sculptés. Deux lions en marbre rouge sont incrustés dans les pilastres. Le lion qui est du côté gauche écrase un serpent dont le corps ressemble à celui d'un lézard; il se retourne et mord la lèvre inférieure du lion.

LISSE. — En architecture, on dit qu'une partie est *lisse*, quand elle ne reçoit ou n'est propre à recevoir aucun ornement, comme les faces d'une architrave, le fût des colonnes qui ne sont pas cannelées, etc.

LISTEL. — Le *listel* ou *listeau* est une petite moulure carrée et unie qui couronne ou accompagne une autre moulure plus grande, ou qui sépare les cannelures d'une colonne ou d'un pilastre. C'est la même chose que le *filet*. On dit encore *réglet*, *ceinture*, *bandelette*. les menuisiers l'appellent *mouchettes*

LITHOSTROTOS.—En grec, on désignait sous ce nom la mosaïque qui consistait en morceaux de marbre d'une certaine grandeur. Les Latins appelaient cette espèce de mosaïque *opus sectile* ou *lapidipavium*. Ce mot se trouve dans l'Evangile selon saint Jean, chap. XIX, vers. 13. C'était le lieu où Pilate rendait la justice. Pour avoir une explication plus ample du mot *lithostrotos* et sur la mosaïque de marbre qu'il désigne, on consultera Pline, lib. XXXVI, cap. 25. Spon, dans ses *Recherches cur. de l'antiquité,*

dissert. II, dit que ces sortes de mosaïques commencèrent à Rome sous Sylla, qui en fit faire une à Préneste, dans le temple de la Fortune, environ 170 ans avant la naissance de Jésus-Christ.

LITRE.—Dans les églises, dit M. le baron de Girardot, le patron avait autrefois le droit de *litre*, appelé par les anciens auteurs : *vitta lugubris, zona funebris, ligatura funebris, litura.* Deux coutumes seulement en parlent, celle de Tours et celle de Loudun. Dans cette dernière elle est appelée *litre.* On la désignait aussi sous le nom de *ceinture funèbre.* La litre est une bande de peinture noire, qui fait le tour d'une église ou d'une chapelle, à l'intérieur ou à l'extérieur, en signe de deuil, et sur laquelle sont peintes en divers endroits les armoiries de celui en l'honneur de qui elle est faite. Mareschal, auteur d'un traité des droits honorifiques des seigneurs dans les églises, blâme avec une juste indignation ceux qui, pour ne pas interrompre cet orgueilleux insigne, ne craignaient pas de noircir les images des saints peintes sur les murailles, et les croix de consécration. Plus d'une peinture intéressante a dû disparaître ainsi.

Le patron d'une chapelle annexée à une église pouvait y faire peindre une litre, mais à l'intérieur seulement et sans dépasser les limites de la chapelle. Au contraire, le patron de l'église pouvait faire peindre sa litre jusque dans l'intérieur des chapelles, au-dessus de celles de leurs fondateurs, même gentilshommes, qu'ils fussent ou non ses vassaux.

La largeur de la litre ne devait pas dépasser 2 pieds ; celles des princes seules pouvaient aller jusqu'à 2 pieds et demi. Sur ces dernières les armoiries pouvaient être peintes de 24 en 24 pieds ; celles des autres seigneurs devaient être plus espacées *pour qui veut observer la décence*, dit Mareschal.

Quand on retrouve les traces d'une litre qu'on a de la peine à reconnaître, ce qui arrive souvent aujourd'hui, il est essentiel de faire attention au timbre. Il n'y avait que les princes et les premiers officiers de la couronne qui pussent faire peindre le heaume et timbre de leurs armes à pleine face et de front ; tous les autres devaient les faire représenter de profil. Les nobles qui avaient fait profession des armes pouvaient avoir le heaume entr'ouvert; pour les autres, il devait être clos.

On fit encore usage de litres en velours, drap, serge ou futaine, qui se pouvaient mettre au dedans seulement des églises. Elles étaient surtout usitées dans les villes, pour les personnes de qualité ou chargées d'offices importants. Elles ne pouvaient rester plus d'un an et un jour; après le service du bout de l'an, elles appartenaient à la fabrique. On pourrait être trompé par des représentations de cérémonies funèbres, soit en miniatures, soit en gravures ; il faut regarder attentivement si la litre paraît peinte sur la muraille ou seulement attachée comme une étoffe.

Pour les personnes nobles qui n'avaient pas le patronage, on pratiquait quelquefois un autre usage : c'était de faire une litre au-dessus des bancs qu'elles occupaient. Sur cette litre on apposait des armoiries peintes sur carton ou papier, qu'on enlevait au bout de l'année. Cette coutume et celle de porter des écussons peints aux services funèbres ont été longtemps conservées.

Il peut arriver qu'on rencontre dans une église deux litres différentes, une de chaque côté. C'est le cas où le droit de patronage est divisé en deux. Si la division avait lieu dans la famille du fondateur, la branche aînée mettait sa litre à droite et la puînée à gauche; ou bien les armoiries étaient alternées sur la même litre ; ou enfin les deux litres étaient superposées. Quelquefois avec la litre du patron on trouve celle du haut justicier ; mais cette dernière est toujours au-dessous. On a même vu celle du bas justicier, et par conséquent trois litres superposées, comme dans l'église paroissiale d'Auch. Cet usage était contraire à l'ordonnance de 1539 pour la Bretagne, et d'Argentré, Mareschal, Bacquet, sont d'avis que la jurisprudence avait étendu l'empire de cette ordonnance à tout le royaume. Loiseau, dans son *Traité des seigneuries*, se range à regret au même avis. Les établissements religieux, lorsqu'ils avaient acquis le patronage, pouvaient faire peindre leurs litres.

Le chœur réservé aux patrons l'était aussi pour leurs armoiries, qui seules pouvaient y être sculptées, peintes sur les murs ou les verrières. Un arrêt du parlement de Rouen (14 mai 1607) juge que les armoiries des gentilshommes habitant la paroisse, autres que des patrons, encore que le patronage appartienne à l'église, doivent être effacées et ôtées du chœur, ainsi que leurs bancs.

Toutes les fois qu'on veut connaître le patron d'une église, le moyen le plus facile et le plus sûr d'y arriver est de chercher quelle était la famille qui présentait au bénéfice : cette famille est à coup sûr celle du patron. Lorsqu'une autre personne donnait à une église un autel, un tableau, un calice, des ornements et vêtements sacerdotaux, une cloche ou tout autre objet, même pour être mis ou porté au chœur, il ne pouvait lui être interdit d'y faire peindre ou graver ses armes. *Voy.* FUNÈBRE, HERSE, FUNÉRAIRE. On peut consulter à ce sujet les *Annales archéol.*, tom. III, pag. 92.

LOBE. — On se sert fréquemment de ce mot dans la description des édifices de la période romano-byzantine et surtout de la période ogivale, pour désigner des segments de cercle, tels que ceux qui entrent dans la formation des trèfles où il y en a trois, des quatrefeuilles, où il y en a quatre, des rosaces, où il y en a cinq ou six. Il y a des arcs qui sont, à leur intrados, *trilobés* ou *multilobés*. Lorsque les lobes, au lieu d'être saillants, sont découpés en creux, on les appelle *contre-lobes*, selon la terminologie proposée par le Comité historique des arts et monuments.

LOGE. — Petite tribune ou galerie couverte, décorée de colonnes ou d'arcades,

ouverte à l'extérieur d'un édifice. Quelques-unes de ces loges que l'on remarque à des églises, semblent avoir été disposées pour servir de tribunes pour certaines allocutions ou publications. Il en est aussi au-devant de quelques églises, où l'on chantait autrefois, à certaines époques de l'année, devant le peuple assemblé au dehors, des hymnes ou doxologies. Quelques-unes en ont retenu le nom de galerie ou tribune du *Gloria*. Les détails qui précèdent sont empruntés à M. Smith, *l'Architecte des monum. relig.*, pag. 387.

LOGE. — On a employé anciennement ce mot pour signifier une église : il y a en Bretagne beaucoup de vestiges de cet ancien usage : *Log-Christ*, *Log-Mazé*, *Log-Maria*, *Log-Geldas*, etc. Du Cange dérive ce mot de la basse latinité, *logia*, *logea* ou *lorgea*, qui a la même signification.

LOMBARD (Style). — L'architecture romano-byzantine reçut diverses dénominations, de la part des historiens, avant que la critique archéologique fût bien établie. En Italie et surtout dans l'Italie septentrionale, on appelait *lombards* tous les monuments à plein cintre qui remontaient à une antiquité reculée et qui semblaient appartenir aux premiers siècles du moyen âge. L'expression *d'architecture lombarde* a été abandonnée depuis longtemps, en tant qu'on voulait l'appliquer généralement à tous les édifices de la période romano-byzantine. Mais, peut-elle être gardée pour désigner une certaine classe de monuments élevés sous la domination des Lombards ? Cette question a été étudiée par M. le comte Cordero de San-Quintino, dans un ouvrage intitulé : *Dell italiana architettura durante la dominazione lombarda*. Eclairé par le caractère architectural des monuments prétendus lombards, M. de San-Quintino démontre, à l'aide de l'érudition, l'origine véritable de ces édifices. L'auteur examine d'abord le monument que citent en premier lieu ceux qui reconnaissent un style lombard proprement dit, Saint-Michel de Pavie, l'ancienne capitale des Lombards.

Sans doute les Lombards firent construire à Pavie, vers la fin du IVe siècle, une église consacrée à saint Michel. Mais ce qui a échappé à Séroux d'Agincourt, à M. Malaspina, auteur du *Guide de Pavie*, et à M. de Rosmini, dans son *Histoire de Milan*, c'est que, en 924, les Hongrois réduisirent la ville en cendres, et que, dans cet affreux incendie, quarante-trois églises furent brûlées ; c'est que, en 1004, un nouvel incendie consuma ce qui restait de l'ancienne ville de Pavie, et entre autres monuments, détruisit le palais qui était contigu à l'ancienne église de Saint-Michel.

Après avoir démontré par d'autres preuves non moins convaincantes que l'église lombarde de Saint-Michel n'avait pas pu survivre au Xe siècle, M. de San-Quintino appuie, par des faits et des raisonnements sans réplique, l'opinion qui place la construction de l'église actuelle vers la fin du XIe siècle, de **1050** à **1100** ; il fait remarquer qu'on l'appelle Saint-Michel-Majeur, sans doute pour la distinguer de l'ancienne, qui était moins grande et moins belle.

Cette partie de l'ouvrage de M. de San-Quintino, où il discute les faits historiques, et où il démolit pièce à pièce les assertions de Séroux d'Agincourt, qui s'est fait, à ce sujet, l'écho des traditions de l'Italie, est un vrai modèle de discussion et de critique archéologique.

Ce n'est point à Pavie, ce n'est ni à Spolète, ni à Bergame, ni à Vérone, que M. de San-Quintino est parvenu à découvrir des monuments construits sous la domination des Lombards, et conservés à peu près dans leur état primitif, c'est seulement à Lucques et à Turin. Les archives de Lucques, par une sorte de miracle, n'ont jamais été ni brûlées, ni pillées ; elles sont complètes et remontent, presque jour par jour, jusqu'au VIe ou Ve siècle de notre ère. Or, il est deux églises dont on peut suivre l'histoire dans ces archives, et qui, d'après leur témoignage, sont encore aujourd'hui, sauf quelques modifications de détails, telles qu'elles étaient quand les Lombards les élevèrent. Ces deux églises sont Saint-Michel et Saint-Fridien. Toutes deux portent les caractères du style romain bâtard : ce sont deux basiliques à peu près dans le genre de Saint-Clément, à Rome. Enfin, le palais *del Torre*, à Turin, doit, selon M. de San-Quintino, appartenir à l'époque lombarde, et les preuves qu'il en donne, quoique moins satisfaisantes que celles qu'il a tirées des archives de Lucques, relativement aux deux églises de cette ville, doivent cependant laisser peu de doutes.

En résumé, le travail de M. de San-Quintino constate un fait qui ne saurait maintenant être contesté ; c'est que les Lombards n'apportèrent point en Italie et ne découvrirent point, après leur conquête, un système particulier d'architecture ; qu'ils n'ont jamais employé d'autre mode de construction que celui qu'ils avaient trouvé en usage en Italie ; que ce mode de construction n'était autre que celui des anciens Romains, altéré et corrompu comme il l'était déjà dans les siècles précédents ; enfin, que ce n'est point au temps des Lombards, mais aux XIe et XIIe siècles que doivent être attribués la plupart des beaux édifices religieux qu'on admire dans la haute Italie.

LORRAINE (Croix de). C'est une croix à double croisillon, comme la croix archiépiscopale. Il y a plusieurs églises, comme celle de Saint-Quentin, en Vermandois, dont le plan géométral figure la croix de Lorraine.

LOSANGE. — Les losanges simples ou enchaînés sont un des ornements employés par l'architecture romano-byzantine dans la décoration des plates-bandes. On rencontre assez fréquemment des losanges entaillés en creux sur les corniches.

LUNETTE DE VOUTE, ou Voute en lunette. — En architecture, une *lunette* est

une baie cintrée qui traverse les reins d'une voûte en berceau, et qui, par conséquent, est beaucoup moins profonde à sa partie inférieure qu'à sa partie supérieure. Les voûtes d'arête sont ordinairement formées par quatre lunettes.

On nomme aussi quelquefois *lunette* une petite ouverture ménagée dans la flèche d'un clocher, pour donner de l'air à la charpente.

LUSTRES. — Les lustres employés dans les églises, au moyen âge, étaient des cercles ou couronnes de lumière. (*Voy.* Couronne *de lumière.*) Ce n'est qu'à partir du XVII[e] siècle que s'introduisit l'usage des lustres à verroterie. Ces lustres sont peu convenables dans nos églises, et le bon goût tend chaque jour à les en faire disparaître.

LUTRIN. — Le *lutrin* est un meuble qui se place dans le chœur pour servir à soutenir le livre des leçons, ou l'Antiphonaire pour le chant des antiennes.

Les lutrins ont été souvent exécutés en bois et souvent aussi en cuivre. Il en subsiste encore, de ce dernier genre, de beaux modèles. A Aix-la-Chapelle il y a un pupitre du XIV[e] siècle qui sert de lutrin. Il est orné de plusieurs légers contreforts, avec des moulures nombreuses en style flamboyant. Un globe est surmonté d'un aigle, les ailes éployées.

A Hal, près de Bruxelles, est un lutrin du XV[e] siècle, consistant en une tige hexagonale avec des contreforts sur trois des côtés, lesquels contreforts, appliqués sur les angles, sont reliés à trois contreforts isolés, par des meneaux et un arc-boutant renversé, finement exécutés. Les contreforts extérieurs s'appuient sur des lions et sont surmontés de statuettes d'anges. Le sommet de la tige est couronné de beaux créneaux, au centre desquels est un globe surmonté d'un aigle aux ailes étendues.

A Tirlemont, il y a un lutrin de cuivre semblable à celui que nous venons de décrire. Il y en a un autre à Léau, à peu de distance de Tirlemont.

Un lutrin que l'on croit avoir appartenu à la grande église de Louvain, fut donné à l'église de Saint-Chad, à Birmingham, par Jean, seizième comte de Schrewsbury, et il existe encore dans le chœur de cette même église. Quoique l'exécution en soit grossière, ce n'est pas moins un des plus curieux monuments du genre que nous possédions, à cause de l'ensemble du dessin. De la base qui est triangulaire s'élèvent trois pinacles extérieurs unis à trois contreforts en éperons par des moulures flamboyantes. La décoration principale consiste en une image de la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, avec les trois mages à genoux. Le globe sur lequel l'aigle s'appuie est posé au milieu d'une couronne de créneaux. La base du lutrin qui est lourde et massive pose sur trois lions couchés.

L'aigle que l'on rencontre constamment aux vieux lutrins y fut placé pas allusion à saint Jean l'Evangéliste, et on ne le mettait primitivement qu'au lutrin où l'évangile devait être chanté à la messe.

Parmi les plus remarquables lutrins en cuivre qui subsistent encore en Angleterre, nous devons mentionner celui de Norwich, celui du collége du roi, à Cambrigde, surmonté d'une charmante image. A la chapelle du collége Merton, à Oxford, il y a aussi un double lutrin du XVI[e] siècle.

Dans les tableaux des maîtres des anciennes écoles, on voit de jolis modèles de lutrins ornés, devant lesquels le diacre lit l'évangile, où les chantres se tiennent devant l'antiphonier.

Quelquefois on fit des lutrins en fer et en bois. Un des plus gracieux ouvrages de ce genre, orné de trèfles, se trouve à la cathédrale de Rouen, et un autre dans le baptistaire de Hal, près de Bruxelles.

M

MACERIA. — C'est le nom d'un appareil formé de gros blocs de pierre posés à sec, sans mortier. *Voy.* Appareil. Dans d'anciens écrits, le mot *maceria* est employé comme synonyme de *castrum*.

MACHICOULIS ou Machecoulis. — Sorte de balcon, soutenu par des consoles qui laissent entre elles un intervalle percé d'une ouverture par laquelle on pouvait jeter sur les assaillants, des pierres, du sable brûlant, de l'eau bouillante, de la poix bouillante.

Il y a des exemples de mâchicoulis qui remontent au XII[e] siècle; mais ils ne furent communs qu'au XIV[e]. Au XV[e] siècle, on voit des mâchicoulis qui, par leur élégance, servaient plus à la décoration des édifices qu'à leur défense. C'est, en effet, qu'à partir de cette époque les moyens d'attaque et de défense des châteaux fortifiés ayant été changés, la disposition des anciennes fortifications dut nécessairement se modifier. Ce qui était autrefois indispensable devint bientôt un simple motif d'ornementation.

C'est surtout au sommet des tours que l'on établissait les machicoulis. On connaît quelques églises de la période romano-byzantine qui ont eu leurs murailles crénelées et garnies de machicoulis. Nous nommerons seulement ici la belle église de Candes, au confluent de la Vienne dans la Loire, au diocèse de Tours. Il y eut également quelques églises de la première époque ogivale qui reçurent cette espèce de moyens de défense. Mais, en général, les édifices religieux, en France, ne furent pas fortifiés, comme ils ont pu l'être dans d'autres pays.

MAÇON. *Voy.* Œuvre. — Nous donnons, sous le nom de *Maîtres de l'œuvre*, quelques détails sur les ouvriers qui ont travaillé à la construction des monuments religieux. *Voy.* Architecte. Nous avons aussi placé sous ce mot des réflexions sur le même sujet. *Voy.* encore Artiste. M. J. Renouvier et M. A. Ricard ont publié un curieux livre

intitulé : *Des maîtres de pierre de Montpellier.* On y trouve de bons renseignements sur les ouvriers tailleurs de pierre, leurs corporations, leurs travaux, leur organisation, leur salaire, etc., etc., dans le midi de la France. Nous avons extrait quelques lignes de cet intéressant volume à l'article ARCHITECTE.

MAÇONNERIE. — Le mot de maçonnerie ne peut s'appliquer qu'à des constructions grossières en pierres irrégulières ou en briques, ou en blocage. On emploie communément cette expression en opposition avec celle de construction en pierres de taille.

MAILLÉ. — On appelait autrefois *maçonnerie maillée* ce qui s'appelle aujourd'hui *appareil réticulé. Voy.* APPAREIL.

MAIN. — I. Les antiquaires italiens, en expliquant certaines statues en bronze trouvées dans les ruines d'Herculanum, ont démontré que les anciens avaient coutume d'étendre trois doigts de la main droite et de replier les deux autres, lorsqu'ils parlaient en public, en faisant leurs gestes, ou bien encore lorsqu'ils saluaient en public. De là, dit Buonarotti, est venu chez les chrétiens l'usage, pour les évêques et les prêtres, de bénir la main étendue, avec leurs derniers doigts repliés. La coutume antique aura été conservée, comme tant d'autres, en changeant la signification primitive et en en donnant une nouvelle. Ce fait est assez curieux à constater; et c'est grâce à la connaissance qu'il en avait, que le savant antiquaire qui a expliqué la chasuble diptyque de Ravenne, Jérôme Rubeus, a pu expliquer certains traits qui seraient demeurés énigmatiques. *Voy.* CHASUBLE.

Dans les plus anciens monuments chrétiens on représenta une *main symbolique* comme emblème de la puissance de Dieu et de la Providence. Au moyen âge, on conserva le même symbole et l'on posa cette main au milieu d'un nimbe crucifère : c'est ce que certains archéologues appellent *main divine.*

II.

La *main de justice* se trouva pour la première fois sur le sceau de Hugues Capet, depuis lequel elle ne paraît point jusqu'à Louis X, dit le Hutin. Ce dernier et ses successeurs jusqu'à Charles VI, la portèrent à la main gauche, et le bâton royal à la main droite. Cette observation nous paraît avoir son importance en archéologie, dans la critique des monuments.

MALADRERIE. — On appelait autrefois du nom de *maladreries* certains hôpitaux destinés spécialement aux lépreux et à ceux qui étaient atteints de maladies contagieuses. La lèpre orientale, maladie affreuse, a été fort commune en Europe, comme chacun sait, à la suite des Croisades. La charité chrétienne chercha par tous les moyens possibles à soulager les malheureux atteints de cette maladie incurable. On n'imagina rien de mieux que les *maladreries.* Ces hôpitaux, si celui de Caen, décrit par Ducarel, doit être pris pour modèle, étaient divisés en nombreuses petites cellules, où se tenait isolément chaque malade. Ces maisons étaient ordinairement dédiées à saint Lazare. On en rencontre encore quelques-unes en France. Jadis elles étaient très-communes, puisqu'on en comptait deux mille en France au XIIIe siècle, et que Matthieu Pâris assure qu'il y en a jusqu'à dix-neuf mille dans la chrétienté. *Voy.* HÔTEL-DIEU.

MALCHUS. — Dans quelques églises, on trouve des confessionnaux plus ou moins anciens et qui n'ont qu'un seul côté. Ces confessionnaux, n'ayant pour ainsi dire qu'une oreille, s'appelaient autrefois *Malchus*, parce que Malchus n'avait qu'une oreille, après que saint Pierre lui eut coupé l'autre.

MALTUM et *SMALTUM.* — C'est le mot latin qui veut dire *émail.* Voy. EMAIL.

MANIPULE. — Le plus ancien *Ordre romain*, d'après Giorgi, appelle le manipule, *mappula.* Saint Grégoire, dans une lettre à Jean, archevêque de Ravenne, dit que l'usage du manipule est un privilége spécial au clergé romain, et jusqu'alors il n'avait encore été accordé à personne. Le *manipule*, ainsi nommé, se trouve au nombre des ornements ecclésiastiques, au IXe siècle. Dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis, écrit du temps de Charlemagne, d'après dom Martenne, après la prière que l'on récite en prenant la chasuble, on lit la prière suivante : *Ad manipulum. — Præcinge me, Domine, virtute, et pone immaculatam viam meam.* La raison pour laquelle cette prière est après celle que l'on récite en prenant la chasuble, c'est que primitivement les prêtres ne prenaient le manipule qu'après la chasuble, comme les évêques le font encore aujourd'hui. Dans le Pontifical de Salisbury, on lit la prière suivante pour le manipule : *Da mihi, Domine, sensum rectum, et vocem puram, ut implere possim laudem tuam. Amen.* D'après Alcuin et Amalaire, le manipule, selon son nom de *mappula* et de *sudarium*, était originairement une serviette ou un mouchoir. Mais le manipule ne tarda pas à devenir un ornement et à être enrichi d'or, d'argent et même de pierres fines, comme tous les autres vêtements ecclésiastiques. Riculphe, évêque d'Elne en Roussillon, en 915, laissa à son église *six manipules ornés d'or, dont l'un avait de petites clochettes.* Dans les anciens auteurs, le manipule est souvent désigné sous le nom de FANON (*Voy.* ce mot).

La forme primitive du manipule, comme celle de tous les vêtements ecclésiastiques, était d'abord très-simple. Le manipule avait environ quatre pieds de long, et il était orné de franges aux extrémités. Ces mêmes extrémités reçurent plus tard des croix en broderie, et furent un peu élargies à cause de cela. Mais cet élargissement était loin d'être aussi considérable qu'il l'est présentement. Les manipules en usage au moyen âge étaient souvent ornés avec grande magnificence de broderies à l'aiguille et même de perles et de pierres précieuses. On en voit de beaux modèles sur les pierres tombales des ecclé-

siastiques du XIVe siècle et dans les œuvres des peintres chrétiens. On conserve à la sacristie de la cathédrale de Mayence un manipule très-ancien.

L'extrait suivant de l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, donnera une idée des manipules du moyen âge. — *Stola et manipulus in medio de ciglatoun, limbati in circuitu aurifrigio, et in extremitate breudati cum nodulis de perlis et lapillis insertis, et deficiunt in manipulo novem lapides, in stola tres.* — Item, *stola et manipulus de simili panno, cum aurifrigio stricto in circuitu per limbos, et in extremitate de aurifrigio fino, interlaqueato cum avibus.* — Item, *stola et manipulus de albo dyaspro limbato de aurifrigio stricto per circuitum; et in extremitatibus de vineis et avibus breudatis de auro fino.* — Item, *manipulus de opere pectineo, cum nodis contextis argenti filo, et in extremitatibus de aurifrigio, cum floribus et listis de perlis albis parvulis. Stola de serico viridi contexta cum nodulis de auri filo, cum extremitatibus similibus manipulo præcedenti.* — Item, *unus manipulus indici coloris, cum imaginibus Apostolorum; cum aurifrigio stricto et nodulis per circuitum.*

Le manipule était originairement porté dans la main par les clercs, et non sur le bras. Dans le recueil de Baluze, intitulé : *Capitulare regum francorum*, il y a une gravure d'après un très-ancien manuscrit, qui représente les moines de Saint-Martin, à Metz, offrant une Bible à Charles le Chauve. Tous les moines sont figurés revêtus des ornements sacrés, et ils ont tous le manipule dans la main gauche. On peut faire la même remarque relativement à la représentation de l'archevêque Stigand, sur la tapisserie de Bayeux. Les exemples de ce fait ne sont pas très-rares.

MARBRE. — En France, le marbre a été rarement employé dans les édifices religieux. On en trouve dans les monuments de la période romano-byzantine, surtout dans le midi de la France. Quelques édifices de style ogival de l'époque primitive en offrent également, comme la cathédrale de Lyon et l'ancienne cathédrale de Vienne en Dauphiné. Dans cette dernière église, les bases et les chapiteaux des colonnes sont en beau marbre blanc antique.

Quoiqu'on ait fait peu usage du marbre pour l'établissement des autels et des fonts baptismaux dans les églises du moyen âge, ce n'est pas une raison suffisante pour le proscrire de nos églises. La coutume du moyen âge ne paraît fondée sur aucune autre raison que sur la difficulté ou même l'impossibilité de se procurer des marbres choisis. Aujourd'hui que l'on peut avoir aisément de beaux blocs de marbre, on peut sculpter des autels et des fonts baptismaux avec cette matière si riche, si brillante et si durable. Nous avons vu quelques beaux exemples modernes d'autels sculptés en marbre suivant les styles architectoniques du moyen âge. Les résultats en sont heureux, et on doit encourager ce genre de décoration. Il est certain que plusieurs des sculptures les plus fines, même à l'intérieur des églises ogivales, auraient été conservées dans un état d'intégrité parfaite, si elles avaient été exécutées en marbre, au lieu de l'être en pierre. Nous ne pensons pas toutefois que le bon goût soit plus satisfait que l'archéologie par l'emploi du bronze incrusté ou appliqué sur le marbre blanc, comme cela a été pratiqué à l'autel principal de la charmante église de Brou, près de Bourg en Bresse.

MARCHEPIED. — Le marchepied d'un autel doit être composé d'un ou de trois degrés, jamais de deux seulement. *Voy.* AUTEL.

Voici le symbolisme des marches de l'autel, d'après Guillaume Durand : « Les marches de l'autel signifient spirituellement les apôtres et les martyrs qui ont versé tout leur sang pour l'amour du Christ. L'épouse des Cantiques les appelle des degrés de pourpre. Elles représentent les quinze vertus, dont les quinze marches qui conduisaient au temple de Salomon étaient aussi l'emblème. Le prophète les dépeint dans les quinze psaumes de degrés; il dit que celui-là est béni qui s'élève par degrés dans son cœur. Elles étaient encore figurées par l'échelle que vit Jacob, dont *le sommet atteignait le ciel*. Ses marches indiquent clairement le progrès des vertus par lequel nous montons à l'autel, c'est-à-dire au Christ, selon ce que dit le Psalmiste : *Ils montent de vertu en vertu.*

MARQUETERIE. — La marqueterie est un ouvrage fait de différents bois durs et précieux, variés en couleur, appliqués sur un assemblage en menuiserie et représentant des figures, des fleurs, des feuilles, des ornements de toute espèce. Les bords et les extrémités en sont quelquefois garnis de filets d'étain, de cuivre ou d'ivoire. Il y a aussi des marqueteries en lames de cuivre gravées en chantournées sur un fond d'étain ou de bois.

Les Italiens excellèrent dans l'application de la marqueterie à l'ornementation des meubles. Dès le commencement du XVe siècle, les procédés de la marqueterie avaient reçu de notables améliorations. On était parvenu, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, à donner aux bois des teintes assez variées pour imiter le feuillage des arbres, la limpidité des eaux, et pour produire, par la dégradation des tons, les effets du lointain. Giuliano da Maiano, vers 1450, Giusto et Minore, qui l'aidèrent dans ses travaux, Guido del Servellino et Domenico di Marietto, ses élèves, Benedetto da Maiano, son neveu (1498), qui avait aussi sculpté sur bois, Baccio Cellini et Girolamo della Cocca sont cités par Vasari comme les plus habiles artistes en marqueterie du XVe siècle. Il faut nommer au XVIe, parmi les plus célèbres, fra Giovanni de Vérone, fra Raffaello de Brescia, fra Damiano de Bergame, et les Bartolommeo de Pola.

Ce genre de décoration fut principalement appliqué aux stalles et aux bancs des églises, ainsi qu'aux armoires des sacristies.

On appelle aussi quelquefois du nom de *marqueterie* ces espèces de mosaïques en lave ou en pierres colorées qui décorent l'abside d'un grand nombre d'églises en Auvergne. Ce sont plutôt des mosaïques que des marqueteries. *Voy.* Lave, Mosaïque.

MARTYRIUM.—Les autels des basiliques furent dès le commencement établis au-dessus d'une petite crypte ou caveau, où se trouvaient le tombeau et les reliques d'un martyr. Cette petite crypte, à laquelle on descendait par un double escalier placé derrière l'autel, s'appelait *titulus*, *martyrium*, ou *confessio*. Voy. Crypte, Autel, Basilique.

MASCARON. — En architecture, un *mascaron* est une tête d'animal, ou d'homme, ordinairement grotesque ou fantastique, sculptée sur la clef d'une arcade ou d'une voûte, etc. L'architecture romano-byzantine a fait un grand usage des mascarons qu'elle a placés sous les corniches, comme modillons. *Voy.* Modillons, Corbeaux, Arcature, Corniche. Il y a des mascarons ou *têtes plates* souvent tout autour des archivoltes, aux portes des églises romano-byzantines. Les *têtes saillantes* sont plus rares que les précédentes. Dans les monuments de la période ogivale, les mascarons sont moins communs qu'à ceux de la période romano-byzantine. Quand ils existent, ils sont ordinairement placés au centre de petites rosaces, et quelquefois les traits de la figure sont mêlés d'une manière bizarre à des feuillages découpés qui les entourent. On en trouve de ce genre à la cathédrale de Paris, à celle de Cologne, au château de Coucy, etc. A la Renaissance, l'emploi des mascarons devient très-fréquent, et ces mascarons sont composés de formes plus ou moins élégantes, plus ou moins singulières.

MASQUE.—*Voy.* Mascaron.

MASSIF.—Un *massif* est une construction en *maçonnerie* pleine et épaisse. Ce mot est employé par opposition à *vides* et à *baies*. Les églises du XIe siècle et généralement toutes celles de la période romano-byzantine ont des *massifs* fort considérables, par comparaison avec les *baies*. Au XVe siècle, la disposition contraire eut lieu. Les *massifs* sont diminués et les *vides* ou ouvertures des arcades et des fenêtres prennent une très-grande importance. *Voy.* Harmonie.

MÉANDRE.—*Voy.* Frette.

MÉDAILLE.—Nous avons donné des notions générales sur les *médailles* à l'article Numismatique (*Voy.* ce mot).

MÉDAILLON. — I. En architecture, un médaillon est un ornement en forme de médaille, rond ou ovale, où l'on a sculpté en bas-relief une tête ou un sujet historique. On peut dire d'une manière plus générale qu'un bas-relief de peu d'étendue, entouré d'un encadrement, est un médaillon. On en voit de cette espèce assez souvent dans les monuments de la période ogivale, dès le commencement du XIIIe siècle. A l'époque de la Renaissance, les médaillons sont très-nombreux. On y voit des têtes ordinairement bien dessinées, quelquefois même d'un grand caractère.

II.

On est convenu d'appeler *médaillons*, en numismatique, toutes les pièces qui dépassent sensiblement le poids des monnaies communes. Les médaillons sont, en général, du plus grand intérêt pour l'étude de l'antiquité. Leurs types variés offrent des sujets très-curieux sous le rapport des cérémonies religieuses, des coutumes, de l'art lui-même. On connaît des médaillons antiques, surtout du règne d'Antonin et de quelques-uns de ses successeurs qui peuvent être comparés, comme finesse de travail et délicatesse de modelé, aux pierres fines gravées et à tout ce que l'art ancien nous a laissé de plus parfait. On a publié plusieurs travaux importants sur les médaillons anciens. La plus belle collection de médaillons est celle de la Bibliothèque Nationale, à Paris.

MEMBRE D'ARCHITECTURE.—En architecture, on appelle *membre* toute partie notable d'un ensemble, comme d'un bâtiment, d'un entablement, d'une corniche, etc. Pour qu'un édifice soit parfait, il faut qu'il y ait harmonie entre le *corps* et les *membres*.

MÉMOIRE. — On donne le nom de *mémoire* (*memoria*, *titulus*, ou *confessio*) au tombeau où l'on déposait les restes d'un martyr, soit à l'endroit où il avait subi le supplice, soit dans sa demeure, soit dans les souterrains des catacombes. Cette expression se trouve communément dans les écrits des anciens écrivains ecclésiastiques. On appelait encore de ce nom la crypte située au-dessous de l'autel principal d'une basilique, dans laquelle était placé le tombeau d'un martyr auquel l'église était dédiée. *Voy.* Crypte, Basilique, Martyrium, Autel.

MENEAU. — Les meneaux sont les montants ou traverses en pierre qui divisent une fenêtre en plusieurs parties dans le sens de la hauteur, et une rose en compartiments réguliers. On ne voit pas de meneaux dans les fenêtres de la période romano-byzantine. Les édifices de cette période sont éclairés par des fenêtres rares et étroites. Ce n'est qu'à partir du XIIIe siècle que l'on voit les meneaux paraître, se multiplier et se compliquer de plus en plus. On a remarqué que les fenêtres à lancettes géminées étaient divisées par une colonnette, ou une espèce de meneau à pans coupés, très-fort. Peu à peu cette colonnette s'effile et devient un meneau proprement dit. Aussi, dans les hautes fenêtres du chœur des grandes églises du XIIIe siècle, surtout à partir du règne de saint Louis, les meneaux sont légers et élégants. Ils sont encore toriques, ou du moins ils servent d'appui à de très-fines colonnettes, à chapiteaux de feuillages. Ils sont réunis les uns aux autres par des arcs trilobés et soutiennent un réseau formé de trèfles, de quatre-feuilles et de rosaces.

Au XIVᵉ siècle, les meneaux sont plus nombreux qu'au XIIIᵉ ; les fenêtres, en effet, durant l'époque secondaire du style ogival, prennent plus d'étendue en largeur ; elles sont alors divisées en un plus grand nombre de parties. Les meneaux sont encore toriques et souvent en forme de minces colonnettes. Le réseau qui les surmonte est composé de rosaces larges et de quatre-feuilles surperposés avec beaucoup de goût et de symétrie.

Au XVᵉ siècle, les moulures deviennent prismatiques de toriques qu'elles étaient auparavant. Il en est de même des meneaux. Au lieu de ressembler à une petite colonnette, ils sont formés de moulures prismatiques très-fines, se prolongeant dans les compartiments flamboyants du réseau supérieur. Il est rare de voir les meneaux du XVᵉ siècle couronnés de chapiteaux, comme aux deux époques précédentes : cela se rencontre cependant quelquefois, comme nous en voyons des exemples remarquables à la partie inférieure de la nef de l'église métropolitaine de Tours. Le réseau qui surmonte les fenêtres du style ogival tertiaire est composé de formes flamboyantes, ajustées avec beaucoup d'élégance, selon les caprices de l'imagination de l'artiste. Il serait fort difficile de déterminer les proportions et les formes consacrées dans la manière de les dessiner.

Il est rare que les meneaux ne s'élèvent pas d'un seul jet jusqu'à la naissance du réseau. On voit cependant au XVᵉ siècle, des fenêtres où les meneaux sont interrompus dans le sens de la hauteur par un meneau transversal. Cette modification, qu'on observe rarement en France, se rencontre plus fréquemment en Allemagne, dans les édifices du XVᵉ siècle ou du XVIᵉ qui ont été bâtis dans les provinces arrosées par le Rhin. En Angleterre cette disposition se voit souvent, et enfin, dans ce pays, naît le *style perpendiculaire*, où plusieurs meneaux se dirigent horizontalement, de manière à former des entrecroisements nombreux avec les meneaux perpendiculaires. Le style perpendiculaire est particulier à l'Angleterre, et l'on en reconnaît à peine des traces sur le continent. *Voy.* ANGLAIS (*Style*).

Dans le style ogival tertiaire, on voit quelquefois des meneaux de fenêtres taillés en forme d'arbre, de manière à figurer la tige de Jessé. Il y en a des exemples fort curieux en Angleterre. Au portail septentrional de la cathédrale de Beauvais, on voit une sculpture analogue. *Voy.* FENÊTRE, FLAMBOYANT, LANCETTE.

On donne aussi le nom de *meneau* au tore courant ou autre moulure équivalente, simple ou composée, qui couronne ou forme les arêtes d'un pignon, d'une flèche, d'un clocheton.

MENHIR.—Le monument le plus simple parmi les monuments celtiques, qui sont tous fort simples, est le menhir (du celtique *maen men*, pierre, *hir*, longue). Un menhir est une pierre plus ou moins longue, plantée verticalement en terre. On peut comparer les menhirs à de grossiers obélisques, dont la base ou la partie la plus lourde est tournée tantôt en haut et tantôt en bas. Il y a des menhirs qui ont jusqu'à 50 pieds de haut et qui doivent peser environ 80 mille livres.

On a observé quelques menhirs portant des traces d'un travail humain et même des traces informes de représentation de figures. Dans les environs de Loudun, département de la Vienne, un menhir a sa partie supérieure dégrossie en forme de visage. On a conjecturé avec quelque vraisemblance que les menhirs de ce genre pouvaient être des espèces d'idoles regardées comme l'emblème de la divinité.

On sait jusqu'à quel point les anciens portaient le respect pour les morts et surtout pour les guerriers tués en combattant pour la patrie ; on sait encore le soin qu'ils prenaient de leur élever des monuments funèbres pour faire connaître à la postérité leur exemple et leur gloire. Le plus grand nombre des antiquaires pense que les menhirs étaient seulement des pierres tumulaires dressées sur la tombe d'un grand personnage. En fouillant à leur base, on a découvert des ossements humains. Quelques passages des poésies d'Ossian confirment cette opinion.

Les instructions du Comité historique des arts et monuments indiquent quelques menhirs comme pouvant offrir une haute importance historique. Certains de ces monolithes isolés semblent avoir été destinés, mais peut-être postérieurement, et après avoir été dépouillés de leur caractère religieux, à fixer d'une manière certaine les frontières des peuples. Un menhir, appelé la *haute-borne*, dans le département de la Haute-Marne, porte une inscription latine indiquant les anciennes limites des *Leuci*, habitants du Barrois.

Quelquefois ces pierres, comme les obélisques de l'Egypte, sont ornées de dessins et d'inscriptions. Olaus Magnus en a vu en Suède, qui portaient sur leurs faces des caractères runiques (*Historia de gentibus septentrionalibus*). On cite en France la *Pierre écrite* de Saulieu, dont un des côtés présente des figures grossièrement dessinées, et le menhir ou peulvan de Tredion, en Basse-Bretagne, qui se termine par une tête d'un dessin extrêmement barbare, et à peine dégrossie.

Les menhirs sont connus sous différents noms. On les appelle vulgairement en France *pierre-fiche*, *pierre-fichée*, *pierre-fichade*, *pierre-fixée*, *haute-borne*, *pierre-patte*, *pierre-lait*, *pierre-fonte*, *pierre-fitte*, *pierre-droite*, la *chaise au diable*, etc.

Dulaure, qui soutient que les menhirs étaient des *pierres limitantes*, dit les avoir trouvées indiquées dans les chartes des XIᵉ et XIIᵉ siècles, sous les noms de *petra erecta*, de *saxum erectum*, de *terminus antiquus*. *Voy.* DRUIDIQUE. Nous avons parlé de la destination des menhirs dans un article

étendu, sous le titre suivant : *Rapport entre les monuments celtiques et ceux des anciens peuples de l'Asie.*

MENSOLE. — Terme d'architecture employé quelquefois pour désigner la pierre qui est au milieu d'une voûte, qui la ferme, qui l'arrête. On l'appelle ordinairement la *clef*. L'expression de *mensole* nous vient des Italiens, qui désignent sous le nom de *mensola* la clef d'une voûte ou d'un arceau.

MENUISERIE. — L'art de travailler le bois et d'en faire des assemblages de diverses espèces, constitue la menuiserie proprement dite. Quand l'art de la sculpture s'exerce sur le bois, ce n'est plus de la menuiserie à proprement parler. La menuiserie a produit de beaux ouvrages au moyen âge. Il y a des portes, des clôtures de chœur, des stalles, des bancs, des armoires, des coffres, des bahuts, etc., qui sont travaillés avec un goût extraordinaire. Les sculptures qui les embellissent sont dessinées et exécutées avec une rare perfection. La profession de menuisier ou de *bahutier* était alors fort distinguée. On appelait encore *huchiers* les *bahutiers* ou menuisiers. *Voy.* STALLES, PANNEAU, etc., et tous les mots relatifs aux ouvrages en bois.

MERLON. — Le *merlon* est la partie saillante d'un parapet, qui se trouve entre les créneaux. On confond vulgairement les merlons et les créneaux proprement dits. *Voy.* CRÉNEAU. Nous avons expliqué à l'article *Créneau* la distinction qu'il fallait faire entre ces différentes parties et la véritable signification de ces deux mots.

Les *merlons* sont généralement carrés ; mais il y en a de formes variées. On en trouve dont le sommet est circulaire, ou ogival, ou à redents, ou à découpures ; quelques-uns sont couronnés par une tablette ou une petite pyramide.

Le mot *merlon* vient de *merulum* ou de *merla*, qu'on a employé dans la basse latinité pour signifier un *créneau* ou le haut d'une muraille entrecoupé par des espaces égaux. Les Italiens l'appellent encore *merla*.

Le *merlon* se nomme aussi *trémeau*.

MÉROVINGIEN. — Childebert et son frère Clotaire poursuivirent en Espagne les guerres et les conquêtes déjà commencées par leur père. Childebert accepta pour la rançon de Sarragosse (Aimoin dit de Tolède), un fragment de la vraie croix et la tunique ou l'étole de saint Vincent. De retour, il consacra cette pieuse conquête, comme fit depuis saint Louis, par la fondation d'une église, *in qua*, dit le moine Aimoin, *non minimam vasorum partem, quæ eo a Toleto asportasse supra memoravimus, cum capsis Evangeliorum, cruces quoque mirifici operis, aliaque devotus excellentissima contulit munera.*

Puisque, selon l'interpolateur d'Aimoin, Ultrogothe et ses filles assistèrent à la dédicace qu'en fit saint Germain, on doit croire que cette solennité n'eut pas lieu, comme on le prétend, le jour même de la mort de Childebert, mais quelque temps après, et, selon ce que dit Aimoin, par les soins de Clotaire. Gislemart, écrivain du IXe siècle, auteur de la *Vie de sainte Doctrovée*, donne dans cet ouvrage de curieux détails sur cette église, encore intéressante pour nous, même depuis sa réédification par l'abbé Morard, à la fin du Xe siècle, et malgré ses diverses transformations ultérieures. (*Vita*, etc., tom. III, pag. 437.) D'après cet écrivain, le vaisseau avait été construit en forme de croix, et son dôme, couvert de cuivre doré, lui aurait donné le nom qu'elle porta longtemps de *Saint-Germain-le-Doré*, après qu'on eut substitué au nom de Sainte-Croix et Saint-Vincent le nom de l'évêque qui l'avait dédiée. (Adrien de Valois, *de Bas.*, cap. 5, 9, 34.) On peut voir sur le même sujet saint Grégoire de Tours (*Hist.*, *lib.* IV, *cap.* 20), et saint Fortunat de Poitiers (*Vita S. German.* tom. I, pag. 240).

En parlant de la construction de l'église de Saint-Denis par Dagobert, le moine Aimoin donne une idée des ressources que l'on trouvait dans notre pays pour l'ornementation des édifices sacrés : *Nullum impensis statuens modum, marmoreis illud columnis, sinalique venustavit pavimento, immenso ædificandi sumptu et exquisito fabricatum decore. Nec minor illi in altis quoque ornatibus intentio : nam vestibus auro textis et palliis holosericis totum interiorem circumdedit templi ambitum.* (Aim. lib. IV, cap. 33.) *Voy.* ROMANO-BYZANTIN, EGLISE, BYZANTIN, CLASSIFICATION, AGE DES ÉDIFICES.

MÉTATOME. — Espace évidé entre deux denticules

MÉTOCHE. — Même signification que métatome : c'est l'espace entre les denticules.

MÉTOPE. — On appelle *métope*, dans l'architecture classique, l'espace carré qui existe, dans la frise dorique, entre les triglyphes. On croit que dans l'origine les métopes restaient vides. Depuis elles ont été ornées de sculptures.

L'architecture a quelquefois, mais rarement, essayé d'imiter cette disposition.

MEUBLES. *Voy.* AMEUBLEMENT. — I. Sous ce titre nous avons placé des réflexions générales touchant le mobilier des églises, sur lesquelles nous ne reviendrons pas.

De tous les monuments du moyen âge, les meubles à l'usage des églises et des habitations privées sont les plus rares : c'est à peine si quelques-uns ont survécu. Dans les miniatures des manuscrits et dans quelques bas-reliefs sculptés, on peut prendre une idée assez exacte de la forme donnée aux meubles ecclésiastiques ou civils jusqu'au XVe siècle, ainsi que de l'ornementation qui leur était propre. Il faut ajouter cependant que les manuscrits à miniatures eux-mêmes sont d'un assez faible secours avant l'application de la perspective à la peinture. Avant cette époque, en effet, les peintures étaient ordinairement sur fond d'or ou sur fond de mosaïque.

Si l'on s'en rapporte aux manuscrits grecs des IXe et Xe siècles, la décoration des meubles dans l'empire d'Orient aurait été d'une

richesse incroyable. (Biblioth. Nat., ms. lat., n° 5; ms. grec, n° 510, exécuté pour Basile le Macédonien; ms. fonds Coislin, n° 79.) Les trônes, les siéges et les lits figurés dans ces manuscrits sont enrichis de dorures et d'incrustations; et les brillantes étoffes qui les revêtent en partie, sont elles-mêmes rehaussées de pierreries. Quelle qu'ait été la magnificence des empereurs d'Orient à cette époque, il faut faire probablement une large part à l'imagination des peintres qui ont représenté ces meubles. Du reste, les formes sont lourdes et sans grâce; la pureté du goût est entièrement sacrifiée à la richesse de l'ornementation.

En Occident, jusqu'au XIIe siècle, la forme des meubles est massive. Les trônes et les siéges affectent des dispositions architecturales. On en rencontre souvent qui sont décorés de plusieurs étages d'arcatures. (Biblioth. Nat., ms. fonds Saint-Germain, n° 30.) Les siéges, jusqu'au XIIe siècle et souvent même plus tard, sont presque toujours garnis d'une espèce de coussin cylindrique en étoffe.

Au XIIe siècle, la fabrication des meubles se ressent naturellement des progrès qui commencent à se faire sentir dans les arts du dessin. Les siéges et les autres meubles, tout en conservant encore souvent quelque chose des décorations empruntées à l'architecture, commencent à prendre des formes plus élégantes et plus variées. (Willemin, *Mon. franç. inéd.*, pl. LXXIV et LXXVII.) Les bois façonnés au tour entrent généralement dans la composition des siéges. Dès cette époque reculée, les meubles de luxe sont ornés tout à la fois de peintures et de sculptures. Le moine Théophile nous apprend, dans le chapitre 22 du livre Ier de sa *Diversarum artium schedula*, qu'on ne se contentait pas de décorer les parties lisses des meubles sculptés d'une application de couleur, mais qu'on y peignait des figures, des animaux, des feuillages, des ornements de toute sorte, et que ces peintures se faisaient quelquefois sur fond d'or.

Ce système de décoration se perpétua longtemps, surtout en Italie, où la peinture, vers le XIIIe siècle, jouissait d'une haute estime et voyait s'ouvrir pour elle l'ère de la Renaissance. Au XIVe siècle, il était plus en vogue qu'il n'avait jamais été. A cette époque, on plaçait à l'intérieur des habitations de grands coffres enrichis de sculptures, dont l'intérieur était garni en étoffe de soie, et qui servaient à renfermer les vêtements et les objets précieux. Sur les panneaux de ces espèces de bahuts, on faisait peindre des armoiries et des sujets tirés de l'Écriture sainte, de l'histoire, de la légende et de la fable. Les lits, les siéges, recevaient des peintures semblables. (Vasari, *Vie de Dello;* Lanzi, *Hist. de la peinture en Italie*, tom. I, pag. 84.) Les artisans qui fabriquaient ces meubles étaient comptés au nombre des artistes.

En France, au XIVe siècle, la principale décoration des meubles de luxe consistait en étoffes brodées de soie. Dès le XIe siècle, la France s'était signalée dans l'industrie par la fabrication des tapisseries : en 1025, il existait à Poitiers une manufacture de tapisserie, où les prélats de l'Italie eux-mêmes adressaient des demandes. (Lettre de Guillaume V, comte de Poitou, à l'évêque de Verceil, dans D. Bouquet, tom. X, pag. 484.) Au XIIe siècle, les fabriques de Saint-Florent de Saumur (Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, t. III, pag. 311), et celles de l'Aquitaine avaient déjà obtenu un grand développement; enfin, au XIVe, les beaux tissus de l'Artois et des Flandres s'étaient acquis une grande réputation. On conçoit que les succès de ces brillantes industries durent engager à remplacer alors les peintures, dont parle Théophile, par de riches étoffes.

L'inventaire de Charles V constate que le garde-meuble de ce prince renfermait des tentures brodées et historiées, qui étaient destinées à recouvrir les meubles de sa chapelle et de ses appartements. (Ms. Biblioth. Nat. n° 8356.) Ainsi, entre autres objets appartenant à sa chapelle, on trouve décrite, au folio 110 : « La grand chapelle, qui est de camocas d'outre-mer, brodée à ymages de plusieurs ystoires et sont les ymages et les orfroiz pourfillez de perles; en laquelle, à frontis, dossier, couverture de chayère à prélat, etc. »

Au commencement du XVe siècle, la sculpture en bois avait pris en France et en Allemagne un immense développement. L'ornementation des meubles se ressentit du goût prédominant. La sculpture fut substituée à toute autre sorte d'embellissement. Il subsiste encore un certain nombre de meubles du XVe siècle.

Les parties sculptées des meubles du XVe siècle reproduisent presque constamment les dispositions les plus élégantes et les plus compliquées des décorations architecturales de cette époque.

Le goût pour les meubles en bois sculpté s'est maintenu en France pendant toute la durée du XVIe siècle. Les meubles se couvrent alors de bas-reliefs et même de figures de haut-relief et de ronde-bosse. Dans le dernier quart du XVIe siècle, la manie de faire du luxe et le désir de déployer une grande magnificence firent tomber les sculpteurs en meubles dans toute sorte d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure; les mascarons, les gaînes, les figures hybrides, les arabesques couvrirent tous les panneaux et laissèrent à peine un champ pour faire ressortir les détails exagérés de ces compositions.

Le chef-d'œuvre des meubles de ce genre, sinon pour la pureté du style, du moins pour la richesse des ornements et la complication du travail, se trouve dans la *Kuntskammer* de Berlin. C'est un meuble fait à Augsbourg, en 1616, pour Philippe II, duc de Poméranie. L'artiste Philippe Hainhofer (1578-1647), peintre et architecte, grand collecteur d'objets d'art, et qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, a

fourni le plan du meuble et en a dirigé l'exécution. Ulrich Baumgartner, fameux ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet, dans l'intérieur du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615 et cette devise en allemand : *Il est plus facile de critiquer que de faire.* Il serait beaucoup trop long de donner la description de ce meuble ; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur et deux gaîniers. On peut juger, par cette énumération, de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y trouve jusqu'à des émaux de Limoges.

Voy. Autel, Chaire, Confessionnal, etc., etc., Calice, Ciboire, Custode, Ostensoir, Burettes, etc.

II.

Nous plaçons ici le nom latin des vases, ustensiles divers et meubles ecclésiastiques mentionnés dans les écrits d'Anastase le Bibliothécaire. Nous mettons la traduction en regard.

Ce catalogue est très-intéressant. Il permettra aux antiquaires de reconnaître d'autres objets analogues, mentionnés en latin seulement, dans les plus anciens inventaires des églises du moyen âge, ou dans des titres, chartes ou documents quelconques.

VASES, USTENSILES, MEUBLES A L'USAGE DE LA PRIMITIVE ÉGLISE.

Agni	Agneaux, figures d'agneaux en or, argent, mosaïque.
Altaria investita	Autels revêtus de lames de métal.
Amœ, Amulœ	Vases pour le vin de l'offertoire.
Amandulœ	Ornements en forme d'amandes.
Apellaria, Apallarea	Espèce de baldaquin, couvercle.
Aquœmaniles	Vases pour l'eau à laver les mains.
Arcus	Ornements en forme d'arcs.
Bauca	Bocal.
Butro	Grand vase en forme de coupe.
Calices	Calices.
Calices majores ministeriales	Grands calices, etc.
Calix pendentilis	Calice suspendu.
Camerœ	Voûtes.
Candelabra	Candélabres.
Candelabra aurichalca	Candélabres de cuivre doré.
Cancelli	Barreaux de grilles.
Canistra, Canistri	Lampes en forme de corbeilles, ou plateaux placés au-dessous des lampes.
Canthara cerostata	Chandeliers pour les lampes.
Cantharœ	Cierges.
Catenulœ	Petites chaînes.
Cercelli, circelli	Cercles, espèces d'anneaux.
Cerostati battutiles anaglyphi	Chandeliers avec des bas-reliefs, en lames d'argent battu.
Cervi	Cerfs, figures de cerfs.
Ciboria	Ciboires, espèces de baldaquins élevés au-dessus des autels.
Clamacterii argentei	Sonnettes d'argent suspendues aux couronnes.
Claves ex auro	Clefs d'or.
Colatorium	Couloir, ou passoire à travers laquelle on versait le vin dans le calice.
Collare aureum cum gemmis et inaures	Collier d'or et de pierreries et pendants d'oreille pour l'image de la Vierge.
Columbœ	Colombes, figures de colombes en métal, servant de custodes pour l'eucharistie.
Communicales	Vases à distribuer la communion.
Concha aurochalca	Bassin de laiton ou cuivre jaune.
Confessiones	Confessions, lieux où se plaçaient les reliques des martyrs sous les autels.
Coperculum	Couvercle.
Cophini	Vases en forme de paniers ou de corbeilles.
Coronœ	Couronnes, lampes en forme de couronnes.
Cruces	Croix.
Cruces majores	Grandes croix.
Crucifixi	Crucifix.
Crucifixus cum gemmis	Crucifix orné de pierreries
Crux anaglypha	Croix ciselée ou ornée de bas-reliefs.
Cycnus	Cygne, ou figure de cygne.
Cymilia	Meubles précieux de tout genre.
Delphini	Dauphins, espèces de branches de chandeliers ou lampes à plusieurs mèches.
Diadema	Auréole, nimbe.

Evangelium	Couverture ou livre des Evangiles revêtue de métal.
Facies altaris	Devant d'autel.
Fastigium	Sommet, couronnement d'une niche ou d'un autel orné de métal.
Fenestræ ex vitro	Fenêtres garnies de verre.
Fontes	Fonts baptismaux.
Gabathæ	Espèces de lampes suspendues devant l'autel.
Gemmiliones	Vases accouplés pour différents usages.
Historiæ depictæ in laminis	Sujets d'histoire exécutés en lames de métal.
Hydriæ	Grands vases pour les liquides.
Januæ aureæ argento clausæ	Portes d'or encadrées d'argent.
Icones	Images, portraits.
Imagines ex laminis deauratis argenteis investitæ	Figures revêtues de lames d'argent dorées.
Jugulum	Sommet d'une confession, couronnement d'autel.
Lampades aureæ, argenteæ	Lampes d'or, d'argent.
Laudanæ, sive *Laudunæ*	Vases sacrés ou ornements suspendus ou placés au-devant des autels.
Lectorium pulpitum	Pupitre élevé pour les lectures sacrées.
Lucernæ anaglyphæ	Lampes enrichies d'ornements en relief.
Lucernæ fusiles ex argento	Lampes d'argent fondu.
Mensæ argenteæ	Tables d'autel en argent.
Metretæ	Vases propres à mesurer.
Ministeria sacra	Vases, ustensiles sacrés.
Murenæ aureæ trifiles, filatæ	Colliers d'or filé, pour les images sacrées.
Oratoria argentea	Oratoires revêtus de lames d'argent.
Panoclystum regnum	Couronne fermée de toute part.
Patenæ	Patènes.
Pelves	Bassins à contenir de l'eau.
Phara	Candélabres ou lustres pour illuminer.
Phara majora	Grands lustres.
Phara canthara	Lustres en forme de lampes.
Phara coronata	Lustres ornés de couronnes.
Phialæ	Fioles.
Presbyterium sculptum	Enceinte du sanctuaire ou de chœur ornée de sculptures.
Propitiatorium altaris	Couverture de l'autel.
Pugillares	Fistules d'or, d'argent ou d'ivoire propres à sucer le vin dans le calice.
Regna	Espèces de couronnes placées au-dessus des autels.
Regulares balustres	Règles, tringles horizontales de fer, de bronze ou d'argent, auxquelles on suspendait les lampes, les rideaux, etc.
Rete ahenum	Lustre de bronze, en forme de rets orbiculaire.
Rugæ investitæ	Petites balustrades d'appui revêtues de métal.
Sculpi	Espèces de coupes ou de mesures.
Scuta aurea, argentea	Bassins d'or ou d'argent.
Scyphi	Tasses, gobelets, siphons, pour faire passer le vin dans les calices, ou l'y puiser par la succion.
Sepulcra ornata	Tombeaux ornés.
Spanieta, Planeta	Chasuble, vêtement sacerdotal.
Sicla	Espèces de sceaux.
Spata vel *Spatha*	Grande épée votive avec fourreau enrichi.
Staupi	Couloir à faire passer le vin dans les calices.
Struthio-cameli ova	Vases de la forme des œufs d'autruche.
Tabulæ acupictiles cum historiis	Tableaux en broderie exécutée à l'aiguille.
Thecæ aureæ, argenteæ	Châsses et reliquaires en or, en argent.
Thuribulum	Encensoir.
Trabes investitæ	Poutres revêtues de métal.
Turris	Custode de l'eucharistie en forme de tour.
Thymiamateria	Vases à parfums, encensoirs.
Thymiamaterium majus	Vase à parfums plus grand que les encensoirs ordinaires.
Vasa	Vases sacrés en général.
Vela	Voiles ou rideaux de tissus différents

Vestes	Habillements d'étoffes diverses.
Virgæ balustres	Verges ou barreaux formant balustrade.

III.

A la suite de cette énumération curieuse, nous plaçons comme appendice une notice sur Anastase le Bibliothécaire. Elle paraîtra, peut-être, un peu longue; mais nous avons cité si souvent les écrits de cet auteur, que nous avons cru faire plaisir au lecteur du *Dictionnaire d'archéologie sacrée* en le faisant connaître et en indiquant les principales éditions de ses ouvrages.

L'ouvrage intitulé : *Liber Pontificalis*, étant contemporain, pour ainsi dire, des faits qu'il raconte, et par cela même étant celui qui renferme les notions les plus authentiques sur les ouvrages d'art exécutés pour le culte religieux, pendant les huit premiers siècles du christianisme, nous croyons devoir en donner une notice bibliographique ; avec d'autant plus de raison que, hors de l'Italie, ce livre est d'un usage plus rare et son auteur moins connu.

A proprement parler, le *Liber Pontificalis* a été imprimé pour la première fois par le P. Crabbe, qui, dans la collection des Conciles publiée à Cologne en 1538, l'inséra sous ce titre : *Liber pontificum a Petro papa, usque ad Nicolaum papam I, in quo eorum gesta describuntur, primorum per Damasum papam, reliquorum autem per alios veteres, ac fide dignos.*

Il a encore été inséré partiellement, et divisé en vie de chaque pape, dans les diverses compilations des conciles et dans les Annales de Baronius.

Mais la première édition que l'on puisse appeler complète, quoique dénuée de toute explication et si remplie de fautes d'impression qu'il est à peine possible d'en faire usage, est celle qui parut à Mayence en 1602.

En 1649, Annibal Fabrotius en fit à Paris une seconde édition, précédée de l'histoire ecclésiastique du même Anastase le Bibliothécaire, et augmentée de plusieurs variantes tirées de plusieurs mss., d'un Eloge d'Anastase, de deux catalogues des papes, et d'une table des matières.

Vers l'an 1718, il fut entrepris à Rome une troisième édition, qui devait être composée de quatre vol. in-folio, et enrichie de nouvelles variantes tirées de différents manuscrits des bibliothèques du Vatican et de Florence, et de plusieurs dissertations des savants Luc Holstenius et Emmanuel Schelstrate, qui l'un et l'autre avaient été gardiens de la bibliothèque du Vatican. Le premier volume, à la tête duquel se trouve une préface fort érudite de Mgr François Bianchini, fut imprimé par Salvioni en 1718.

Les IIe, IIIe et IVe vol. parurent successivement en 1723, 1728 et 1735, par les soins de Joseph Bianchini, neveu du précédent, à l'exception d'une dernière partie du IVe vol. qui n'est pas encore publiée.

Dans cette édition, magnifiquement exécutée, on a ajouté quelques Vies de papes, faisant suite à celle d'Anastase, avec des catalogues et des dissertations de plusieurs savants, utiles à l'intelligence de ces Vies et de leur chronologie.

Une quatrième édition a été terminée et publiée à Rome, en 3 vol. in-4°, en 1724, 1752 et 1755, par Jean et Pierre Vignoli, oncle et neveu, sous ce titre : *Liber Pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum, quem cum codd. mss. Vaticanis, aliisque summo studio et labore conlatum, emendavit, supplevit Joannes Vignolius bibliothecæ Vaticani præfectus*, etc., etc., *additis variantibus lectionibus, notis et novo rerum verborumque obscuriorum indice locupletissimo ; Romæ, typis Rocchi Bernabo*, 1724 ; *accesserunt ad calcem postremi tomi variantes lectiones vetustissimi et celebris codicis ms. Lucensis nunc primum editæ, atque interpretatio vocum ecclesiasticarum Onuphrii Panvinii ;* Romæ, Bernabo et Lazarrini, 1755.

Dans cette édition on trouve les additions suivantes : 1° à la fin de la Vie de Nicolas Ier, une notice intitulée : *Adnotatio Onuphrii Panvinii in Platinam post Nicolaum I ;* 2° la notice des manuscrits dont on a encore tiré de nouvelles variantes : parmi ces manuscrits plus de dix-huit appartiennent à la bibliothèque du Vatican ; 3° quatre catalogues des papes ; 4° une table des matières copieuse et parfaitement bien faite.

Mais ce qui, indépendamment de ces additions, rend cette édition plus précieuse et plus utile que les précédentes, ce sont les notes mises au bas des pages; un vocabulaire, un glossaire de tous les noms, aujourd'hui peu familiers, de tant de vases, meubles, ornements alors à l'usage des églises, et mentionnés si fréquemment dans les Vies des anciens papes; enfin de courtes, mais savantes explications des termes et des usages ecclésiastiques de ces temps reculés, soins indispensables pour l'intelligence des descriptions des premières parties de cet ouvrage.

Anastase ou l'auteur, quel qu'il soit, de ce livre, car les sentiments varient à cet égard, mourut à la fin du IXe siècle.

Ce que lui doit l'histoire ecclésiastique est prouvé par l'emploi fréquent que les écrivains sacrés font de son autorité, qu'une partialité et quelquefois une crédulité singulières semblent ne pas affaiblir, tant sa narration paraît naïve.

Les catalogues des objets d'arts extraits par d'Agincourt de ses écrits témoignent, d'un autre côté, de quelle utilité ils peuvent être à l'histoire des arts, de l'industrie et des manufactures.

On peut dire qu'en tout la lecture réfléchie de cet ouvrage et un examen attentif et détaillé de tout ce qu'il contient, fourniraient à la philosophie beaucoup d'observations intéressantes.

Enfin, bientôt après, une cinquième fut

insérée par Muratori dans son Recueil intitulé : *Rerum italicarum scriptores*, tom. III, part. I, dont le frontispice porte la date de 1723, mais qui ne peut avoir paru avant l'année 1724, car l'épître dédicatoire porte cette date.

Muratori a enrichi son édition de dissertations faites par divers savants sur la question de savoir si les Vies des papes, publiées sous le nom d'Anastase, sont composées par lui, ou s'il les a seulement extraites des Actes des martyrs et des documents historiques conservés dans les archives de l'Eglise romaine, dont il était bibliothécaire.

Anastase était originaire de Grèce et avait séjourné longtemps à Constantinople. Nommé abbé du monastère de Sainte-Marie *trans Tiberim*, par le pape Nicolas Ier, dont la Vie peut, avec une espèce de certitude, lui être attribuée, il assista en cette qualité au 8e concile général tenu à Constantinople, où la condamnation de Photius fut prononcée, et dont il fut chargé de revoir les actes, attendu la connaissance qu'il avait des deux langues grecque et latine.

Il eut aussi l'honorable commission de négocier le mariage d'une fille de l'empereur d'Occident avec le fils de l'empereur d'Orient. (Le Beau, *Hist. du Bas-Emp.*, tom. XV, livre LXXI, p. 154.)

On ne saurait guère douter qu'il n'eût été pendant longtemps chargé de l'emploi de bibliothécaire de la sainte Eglise romaine. Anastase a prolongé sa carrière jusque sous les pontificats des papes Adrien II et Jean VIII, successeurs de Nicolas Ier, et doit avoir cessé de vivre entre les années 878 et 882.

IV.

Le IIIe livre des Rois, ch. VI et VII, contient une énumération des ornements et meubles précieux de toute espèce, rassemblés par Salomon dans le temple de Jérusalem, laquelle, rapprochée de celle qu'Anastase le Bibliothécaire nous a laissée des objets de ce genre donnés aux églises de Rome par les premiers papes, présente, malgré l'intervalle immense des temps, une identité curieuse dans les espèces et jusque dans les noms. On remarque, en effet, dans l'une comme dans l'autre, les objets suivants :

Candelabra aurea, lucernæ aureæ, hydriæ, phialæ, palmæ, picturæ variæ, thuribula de auro purissimo... omnes parietes variis cœlaturis, in eis Cherubim.... anaglypha prominentia... omnia laminis aureis... omnia vasa in domo Domini.

Le nombre de ces vases et ornements était encore considérable au moment où Cyrus les rendit aux Israélites avec la liberté.

Phialæ aureæ triginta, phialæ argenteæ mille, scyphi aurei triginta, vasa aurea et argentea 5400. (Esdras, cap. I.)

Les anciens, suivant Pline et Suétone, faisaient usage dans leurs temples de quelques-uns de ces meubles. (Pline, liv. XXXIV, § 7 ; Suétone, *in Aug.* cap. 3.) Ce sont les mêmes expressions qui servent à les désigner.

Au témoignage de Pausanias, les dons offerts au temple de Delphes et d'Olympie étaient de même nature.

Tous ces objets, dans tous les pays, ont été la proie des conquérants : Nabuchodonosor, Xerxès pour la Grèce ; Alexandre en Perse ; Alaric, les Vandales, etc., à Rome ; les Sarrasins, etc.

La dévotion, ranimée par les pertes elles-mêmes, s'empressait de les réparer quand le danger était passé. Si l'on pouvait donner en détail les travaux de réparation, on tracerait facilement une histoire de l'art.

V.

L'Angleterre a réussi à organiser diverses sociétés qui s'occupent spécialement de la décoration des églises et d'archéologie pratique. Nous avons traduit, pour être insérée dans le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, une instruction fort intéressante adressée aux *Sociétés de l'autel*, et concernant le mobilier ecclésiastique. Voici cette instruction, qui porte le titre suivant :

Petite adresse aux sociétés de l'autel par la confrérie Wikeham.

Amis chrétiens,

Grand et glorieux est le privilége de servir Dieu tout-puissant et de travailler pour son honneur. Nous ne doutons pas que vous ne sentiez et n'estimiez ce privilége : l'estime que vous en faites a permis de vous organiser en sociétés, et nous nous adressons à vous. en votre qualité de membres de ces sociétés ; nous ne doutons pas que ces associations soient un signe manifeste de votre dévouement et de votre zèle pour la maison de Dieu. Notre désir est que les œuvres produites par ce dévouement et ce zèle puissent être conçues et exécutées avec savoir, discrétion et bon goût. Dans cette vue nous vous adresserons brièvement quelques idées que nous espérons devoir être utiles pour guider vos mains, en vous procurant à vous-mêmes les moyens de témoigner votre amour à Jésus et votre dévotion envers sa bienheureuse mère.

L'autel.

D'abord concernant l'autel lui-même. Au cas où l'érection actuelle de l'autel tombe entre les mains de la société, on doit avoir soin qu'il soit dans un style convenable, par-dessus tout, sculptures inconvenantes et emblèmes vulgaires doivent être rejetés. Par exemple, pour les autels des morts, ne jamais employer de torches renversées, comme pour signifier la perte de l'espérance, et par conséquent nulle foi en la résurrection. Mieux vaut un autel simple que mal orné. Cœurs transpercés de dards, Cupidons enflammant les cœurs, et autres emblèmes de style érotique doivent être proscrits. Ne jamais essayer de souiller le Saint des saints avec de telles vulgarités, comme aujourd'hui, hélas! on en voit trop souvent. Les ornements les plus convenables de l'autel sont des sculptures et des peintures. Les figures de Notre-Seigneur, Notre-Dame, anges, saints, l'Agneau de Dieu, le pélican, le monogramme

sacré, le poisson, l'alpha et l'oméga, les symboles de la sainte Trinité ou des évangélistes, sont tous des ornements propres et convenables, et peuvent être placés dans des arcades, panneaux, niches, trèfles, quatrefeuilles, ou autres dispositions, comme il serait plus commode. Des colonnes plates avec des anges en haut-relief forment de belles divisions pour les compartiments. Des panneaux de simples arcades ou de quatrefeuilles sont toujours beaux. Les trois couleurs primitives, le rouge, le bleu et le jaune (or) sont toutes celles qu'il faut (excepté pour les autels mortuaires, où le noir est désirable); et on doit observer que pour les autels de Notre-Dame le bleu doit prédominer, de même que le blanc dans ceux du Saint-Sacrement; mais tout doit être bien relevé avec de l'or, car sans cette précaution les couleurs ne pourraient pas bien s'harmonier, et produiraient un mauvais effet.

Dans la sculpture on s'efforcera toujours d'atteindre la beauté de la forme : des figures maniérées, difformes et mal proportionnées excitent plutôt le ridicule que la dévotion. Les autels ayant été généralement détruits, nous ne pouvons recourir à d'anciens spécimens que difficilement ; mais beaucoup d'anciennes églises contiennent de vieux tombeaux en forme d'autels, qui peuvent être pris comme modèles. Quelques autels, spécialement ceux sur lesquels le saint sacrement est mis en réserve, sont surmontés d'un riche baldaquin en marbre, en pierre ou en bois, qui peut, à volonté, être ou n'être pas peint et doré. Un tel baldaquin s'appelle *ciborium*. Un bon spécimen est l'autel du Saint-Sacrement à Saint-Barnabé, de Nottingham.

Le fond le meilleur et le plus convenable pour un autel est un retable en bois ou en pierre, composé de niches remplies de statues de saints et d'anges. On peut voir de beaux exemples en pierre de cette disposition (quoique sans statues) à la cathédrale de Winchester, à Sainte-Marie Overies, Southwark; un exemple complet dans la chapelle à Albon Towers, comté de Staff; un autre en bois à la cathédrale de Durham, ou à l'église de l'abbaye de Saint-Alban. Ces spécimens toutefois sont dispendieux, et on ne peut pas toujours les avoir. Une bonne peinture est toujours convenable, mais elle doit être faite avec jugement et bon goût. Il est mieux de la placer dans un triptyque, qui puisse être fermé pendant le temps de la passion. Le sujet de la peinture peut être quelque trait de la vie de notre Sauveur, de sa bienheureuse Mère, ou de quelque saint en rapport avec l'autel ou le lieu. Mais il faut avoir soin que le dessin en soit bon et les formes belles. Surtout il faut soigneusement éloigner ces figures burlesques, difformes et disproportionnées, qui sont si souvent employées pour représenter Celui qui était *le plus beau des enfants des hommes*, et Celle qui était *entre les filles d'Adam comme un lis au milieu des épines*. Pour emprunter le langage attribué au pape Adrien Iᵉʳ : « Notre bienheureux Sauveur doit être représenté avec tous les attributs de la divine beauté que l'art peut lui consacrer ; » et assurément on peut dire la même chose de sa divine mère. C'est une grave et injuste erreur de supposer, parce que quelques-unes des productions du moyen âge échappées aux dévastations du protestantisme et de la Renaissance (paganisme ressuscité) sont mal dessinées et mal exécutées, et peut-être ont été épargnées à cause de leur laideur, que telle est l'école générale de cette période. Dans les œuvres même de Cimabué, de Nicolo Pisano, du Guide de Sienne, et surtout dans les magnifiques compositions de Giotto, Ghiberti, Masaccio et Angelico de Fiesole, les plus grandes beautés de forme et de draperie sont toujours cherchées et souvent obtenues, sans sacrifier aucunement le caractère religieux de la peinture. Des gravures de quelques-unes des œuvres de ces grands maîtres peuvent être achetées à un prix modéré, et peuvent servir comme les meilleurs modèles pour former le bon goût sous le rapport du style religieux. Ces crucifix hideux, disproportionnés et semblables à un squelette, doivent être bannis des églises, comme plus propres à exciter le rire que la dévotion. Ici je rapporterai une pratique trop commune sur le continent, et qui pourrait s'introduire chez nous. Il est convenable et juste que l'autel de notre bienheureuse Dame soit orné d'une statue de la Reine de tous les saints, et il n'y a aucune objection à ce que cette statue soit placée précisément sur l'autel. Mais une telle statue doit être du meilleur travail, et de la matière la plus précieuse et la plus durable, et non une grande poupée de cire, habillée d'une antique parure de bal, couverte de clinquant et de pierreries de toutes couleurs. Qui peut entrer dans le vieil et curieux édifice byzantin, le Munster de Bonn, sans être indigné en voyant une poupée de cire de 6 pieds de haut, vêtue d'une robe de soie écarlate à la mode d'autrefois, avec des ornements mesquins de dentelles d'argent, et de fausses pierreries qui paraissent avoir été apportées de la foire de Saint-Barthélemy, dans une boîte de verre d'une apparence vulgaire, sur l'autel de la sainte Vierge ? Toutes ces monstruosités, aussi bien en cire qu'en argile, à visages rubiconds, qui parodient les stations de la passion, sont tout à fait inadmissibles dans le sanctuaire ; tout ce qui apparaît en cet endroit doit être noble, sublime et bon. L'Etre divin est trine; c'est un de ses attributs principaux ; le sanctuaire doit être rempli d'une harmonieuse triade enlevée à la musique des sphères célestes, dont les notes sont la vertu, la beauté, la vérité. La beauté est essentielle à ce qui est bon, et comment, sans irrévérence, placer ce qui n'est pas bon dans le Saint des saints ?

Le tabernacle.

Le tabernacle étant le lieu dans lequel le saint sacrement réside réellement, peut être

aussi riche que nos moyens nous permettent de le faire. L'or, l'argent, les pierreries, l'émail sont les moyens les plus propres pour établir ces ornements; mais là où ces ornements seront trop dispendieux à obtenir, on pourra sculpter et dorer le tabernacle, ou l'embellir de quelque autre manière, pourvu que ce soit en rapport avec l'architecture et les ornements de l'autel et de l'église. Cependant, là où le saint sacrement, ou même des vases de prix sont laissés dans le tabernacle toute la nuit, de crainte de sacrilége ou de profanation, qu'il soit fait solidement en métal et muni d'une serrure qui puisse défier les voleurs. Le tabernacle doit être garni de voiles de soie de couleur canonique, qui soient unis ou brodés d'or et d'argent, pour le couvrir dans les occasions où cela est prescrit.

Devants d'autel et rideaux.

Un autel doit être pourvu au moins de cinq devants d'autel des cinq couleurs canoniques. Ils pourront être ornés de broderies en or ou en couleurs. Quelques-uns des emblèmes sacrés pourront bien être brodés, comme symboles convenables. On verra beaucoup de dessins magnifiques dans le Glossaire des ornements d'église par M. Pugin. Il pourra encore y avoir des rideaux de soie aux côtés de chaque autel, de la couleur du jour, qui naturellement pourront être simples ou enrichis d'ornements.

Les chandeliers et la lampe.

Chaque autel doit être pourvu au moins de deux chandeliers, et l'autel du Saint-Sacrement doit avoir une lampe suspendue par devant, toujours allumée tant que le tabernacle est habité par son hôte divin. Ces objets doivent être en or ou en argent, ou en bronze, ou d'une autre matière, et ils peuvent être ornés d'émail ou de pierreries. Les maigres et hautes proportions et les pesantes décorations de la longue rangée de candélabres maintenant ordinairement placés sur un gradin du retable de l'autel doivent être évitées. Une paire ou plusieurs paires d'élégants candélabres est bien mieux qu'une douzaine de chandeliers élevés, sans caractère, vulgaires, avec des torches en ferblanc élevées à une hauteur absurde et ridicule au-dessus du crucifix.

MEURTRIÈRE. — On appelle *meurtrière* une ouverture étroite pratiquée dans un mur, afin de se défendre contre les attaques de l'ennemi, sans se découvrir et sans être exposé à ses coups.

On a aussi pratiqué dans certaines parties des anciens édifices, d'étroites fenêtres en forme de meurtrière. On en voit de ce genre dans plusieurs églises romano-byzantines.

Dans les Instructions du Comité historique des arts et monuments, on distingue quatre sortes de meurtrières : 1° des trous carrés, toujours assez étroits (*Voy.* fig. n° 1), quelquefois un peu plus longs que larges (n° 2). Ces meurtrières devraient être désignées plutôt sous le nom d'*embrasures*. Peut-être, en beaucoup de cas, étaient-elles seulement destinées à donner de l'air et du jour. 2° De longues fentes verticales, hautes de trois à six pieds, très-étroites à l'extérieur, s'élargissant à l'intérieur, terminées à leur sommet par une portion d'arc, que vient quelquefois interrompre, à l'intérieur, la partie supérieure de la paroi où la meurtrière est pratiquée (n° 3). Ce genre de meurtrière a été nommé *archère*, parce qu'on suppose qu'il servait au tir de l'arc. 3° Des fentes semblables aux précédentes, mais moins longues, traversées par une fente horizontale : même disposition à l'intérieur (n° 4). Ces meurtrières ont été nommées *arbalétrières*, parce qu'on a cru qu'elles étaient spécialement disposées pour le tir de l'arbalète. 4° Des fentes dont le centre ou la partie inférieure est agrandie et présente un trou circulaire; celles-ci servaient, sans doute, pour les armes à feu, après l'invention de la poudre à canon.

Quelle que fût la destination de ces ouvertures, il est important de remarquer les précautions prises par les ingénieurs pour qu'elles ne servissent point de passage aux traits de l'ennemi. On a vu qu'elles sont élevées au-dessus de l'aire des étages qu'elles éclairent ou qu'elles défendent. Leur amortissement en outre est formé par une portion de voûte dont la courbe est calculée de façon à rencontrer toujours un trait lancé d'en bas et de l'extérieur, à la portée ordinaire.

Soit AB le mur où la meurtrière CAB est percée, CA est la portion de voûte qui forme son amortissement; D est le point d'où l'ennemi peut lancer ses traits. On voit que la voûte CA empêchera qu'ils n'arrivent de but en blanc à l'intérieur, et sa courbe même contribuera à les faire retomber dans l'embrasure, au lieu de leur permettre de ricocher dans l'intérieur. (*Instructions du Com.*, cah. 3e).

MINIATURES. — Les miniatures sont les peintures qui ornent le texte des manuscrits. On croit que ces peintures ont été ainsi appelées parce que, dans l'origine, elles ont remplacé les lettres ornées marquées simplement par des traits rouges au *minium*.

Les anciens donnèrent à leurs livres le luxe de la miniature. On sait que Varron avait écrit la vie de 700 illustres Romains, et il y avait joint leurs portraits. Malheureusement les manuscrits des anciens, enrichis de miniatures, ne sont point arrivés jusqu'à nous. Mais on conserve dans les bibliothèques des manuscrits à vignettes qui, moins anciens, nous donnent cependant de bons renseignements sur les époques historiques les plus éloignées. Il est probable, en effet, que les figures de ces livres ont été copiées sur des figures qui illustraient des ouvrages perdus.

Les manuscrits à miniatures du moyen âge nous donnent des renseignements précieux sur le mobilier des églises. On conçoit que les meubles ecclésiastiques aient généralement disparu, tant à cause de la matière dont ils étaient formés, que des variations perpétuelles du goût. C'est donc dans les

monuments figurés que nous en pourrons retrouver les principaux modèles. On aura l'occasion de remarquer que nous avons fait usage assez souvent des manuscrits à miniatures pour indiquer les changements survenus dans le mobilier des églises. *Voy.* CALLIGRAPHIE.

Pour les miniatures proprement dites, on peut consulter les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XIX, pag. 47, 114, 209 et 366.

MINISTERIUM. — Nom par lequel les anciens écrivains ecclésiastiques désignent souvent, d'une manière générale, tous les ornements et autres objets servant à l'autel.

MISÉRICORDE. — La *miséricorde* d'une stalle est une petite tablette ou petit siége, sur laquelle on s'appuie, lorsque la stalle est relevée. C'est donc un petit siége attaché au siége principal : on le nommait encore *patience, subsellia, sedicula,* et *sellette* en français. *Voy.* STALLE.

Les miséricordes sont ordinairement supportées sur un cul-de-lampe, orné de sculptures variées. On y a souvent représenté des traits historiques ou allégoriques, des figures grimaçantes ou des feuillages.

Nous ne saurions mieux indiquer la belle décoration que l'on pouvait donner et que l'on a parfois donnée aux miséricordes des stalles des grandes églises, qu'en plaçant ici la série des sujets sculptés sur les miséricordes des célèbres stalles d'Amiens. Il y en a cent dix.

1. Le déluge.
2. Le sacrifice de Melchisédech.
3. Apparition des trois anges à Abraham.
4. Promesse de Dieu à Abraham.
5. Abraham part pour le sacrifice.
6. Isaac allant au sacrifice.
7. Les deux serviteurs restés à l'écart.
8. Isaac sur le bûcher.
9. Abraham immolant le bélier.
10. Le serment d'Eliézer.
11. Voyage du serviteur.
12. Rencontre du serviteur et de Rébecca.
13. Rébecca donnant à boire à Eliézer.
14. Rébecca abreuvant les chameaux.
15. Rébecca recevant les présents.
16. Le serviteur introduit.
17. Départ de Rébecca.
18. Rébecca consultant le Seigneur.
19. Esaü vendant son droit d'aînesse.
20. Isaac demandant à Esaü du produit de sa chasse.
21. Rébecca donnant ses instructions à Jacob.
22. Rébecca préparant un chevreau.
23. Rébecca enveloppant les mains et le cou de Jacob.
24. Jacob présentant à Isaac le plat de chevreau.
25. Isaac bénissant Jacob.
26. Esaü revenant de la chasse.
27. Menaces d'Esaü et conseils de Rébecca.
28. L'échelle de Jacob.
29. Sacrifice offert par Jacob.
30. Rencontre de Jacob et de Rachel.
31. Jacob introduit dans la maison de Laban.
32. Laban poursuivant Jacob.
33. Réconciliation de Jacob et de Laban.
34. Jacob rencontrant les anges de Dieu.
35. Jacob envoie des messagers à Esaü.
36. Retour des messagers de Jacob.
37. Lutte de Jacob avec un ange.
38. Entrevue de Jacob et d'Esaü.
39. Joseph ayant sa vision des gerbes de blé.
40. Vision de la lune et des étoiles.
41. Arrivée des marchands ismaélites.
42. Joseph retiré de la citerne et vendu.
43. Joseph conduit en Egypte.
44. Ruben à la citerne.
45. Ruben interrogeant ses frères.
46. Joseph acheté par Putiphar.
47. Première tentation de Joseph.
48. Seconde tentation.
49. Joseph accusé devant les gens de Putiphar.
50. Joseph traduit devant Putiphar et mis en prison.
51. Emprisonnement de l'échanson et du panetier.
52. Pharaon consultant les devins.
53. L'échanson se souvenant de Joseph.
54. Joseph tiré de la prison et présenté au roi.
55. Joseph distribuant du blé aux Egyptiens.
56. Mariage de Joseph.
57. Armoiries d'Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre d'Amiens.
58. Jacob envoie ses fils en Egypte.
59. Les fils de Jacob devant Joseph.
60. Joseph les fait mettre en prison.
61. Joseph retenant Siméon en otage.
62. Joseph fait remettre l'argent dans les sacs.
63. Retour des fils de Jacob.
64. L'argent trouvé dans les sacs.
65. Les frères de Joseph demandant Benjamin à Jacob.
66. Jacob consent au départ de Benjamin.
67. Second voyage des fils de Jacob.
68. Benjamin présenté à Joseph.
69. Les frères introduits dans le palais.
70. Ils se recommandent à l'intendant.
71. Les frères de Joseph lavant leurs pieds.
72. Joseph reçoit les présents.
73. Joseph à table avec ses frères.
74. La coupe mise dans le sac de Benjamin.
75. Ordre de Joseph de poursuivre ses frères.
76. La coupe dans le sac de Benjamin.
77. Joseph accusant ses frères de vol.
78. Joseph reconnu par ses frères.
79. La bonne nouvelle apportée à Jacob.
80. Entrevue de Jacob et de Joseph.
81. Jacob présenté à Pharaon.
82. Serment de Joseph.
83. Les fils de Joseph amenés à Jacob.
84. Jacob embrassant les fils de Joseph.
85. Ephraïm préféré à Manassé.
86. Promesse de Jacob à Joseph.
87. Les Israélites accablés de travaux.
88. Les enfants mâles précipités dans le Nil.
89. Moïse exposé sur les eaux.
90. Moïse sauvé des eaux.
91. Moïse donné à nourrir à sa propre mère.

92. Moïse nourri par sa mère.
93. Moïse remis à la fille de Pharaon.
94. Moïse vengeant ses frères. — Moïse cachant dans le sable le corps de l'Egyptien.
95. Fuite de Moïse.
96. Les Israélites dans le désert.
97. La manne du désert.
98. La manne placée dans le tabernacle.
99. Les tables de la loi. — Les murmures du peuple.
100. Le veau d'or. — Les tables de la loi brisées.
101. Le veau d'or mis en poudre.
102. Les nouvelles tables.
103. Châtiment de Nadab et Abiu.
104. Sacrifices à Moloch.
105. Le serpent d'airain.
106. L'eau du rocher.
107. David terrassant le lion et l'ours.
108. David en présence de Saül.
109. Combat de David contre Goliath.
110. David tranche la tête à Goliath.

Les sujets historiques dont nous venons de donner l'énumération sont complétés par plusieurs autres placés sur les rampes des montées. C'est l'Ancien Testament mis en tableaux. Quant au Nouveau Testament, il a fourni texte à une grande quantité de sculptures de dimension plus considérable situées sur les hauts dossiers des stalles. En voyant cette série si bien suivie des principaux traits de l'Ancien et du Nouveau Testament, on est étonné d'abord du génie de l'artiste, mais on comprend l'ordre établi dans les sujets, quand on sait que le chapitre d'Amiens avait délégué quatre de ses membres pour diriger et surveiller l'exécution de ces stalles.

MITRE. — La mitre épiscopale se terminait originairement en pointe et n'était pas divisée en deux parties au sommet. Mabillon en a figuré de curieux exemples dans le tom. I[er] des *Annales bénédictines*, pag. 528. Les mitres qu'il a fait dessiner avaient appartenu à des évêques antérieurement au X[e] siècle. Les plus anciennes mitres à deux pointes étaient très-basses, comme celle de saint Thomas de Cantorbéry, que l'on voit à la cathédrale de Sens. Au XIV[e] siècle, elles furent élevées davantage et enrichies avec un grand luxe : elles atteignirent alors la perfection sous le rapport de la forme et de la décoration. Les ornements en étaient riches et de bon goût, les côtés étaient garnis de feuilles grimpantes, et les pointes terminées par des croix garnies de pierreries. Du XV[e] siècle, les mitres s'accrurent démesurément en largeur et surtout en hauteur, jusqu'à ce qu'elles atteignirent, au XVII[e] siècle, cette hauteur disgracieuse qu'on leur a souvent conservée jusqu'à nos jours.

Dans son livre *de Lit. Rom. pont.*, Georgi dit que la mitre est mentionnée parmi les ornements du pontife romain dès les plus anciens temps. Ceux qui ont étudié la question de l'antiquité des mitres, ont été forcés d'avouer qu'on la trouvait dans les plus anciens monuments; c'est ainsi que l'on découvrit que le corps de saint Léon le Grand avait été enseveli avec une espèce de mitre sur la tête. André de Saussay et Visconti ont écrit pour défendre l'antiquité des mitres; tandis que Pannini et Menard ont soutenu que l'usage en était inconnu dans l'Eglise pendant les dix premiers siècles après Jésus-Christ. Le cardinal Bona dit que la mitre, comme elle existe à présent, était à la vérité inconnue jusqu'au X[e] siècle, mais qu'un certain *ornement de tête* était à l'usage de quelques évêques, sinon de tous les évêques, avant ce temps. Mabillon, et après lui Martenne, disent que les mitres furent toujours en usage dans l'Eglise, mais que le privilége de la porter fut une concession du saint-siége. On a la preuve d'un privilége de cette nature accordé à Arschaire, évêque de Hambourg, par le pape Léon IV. Mabillon dit que le même privilége fut accordé aux évêques d'Utrecht par le pape Alexandre III. La forme de la mitre portée par les papes avant le temps de Boniface VIII différait, selon Mabillon, de celle que portaient les évêques. Saint Bruno , évêque de Segni, parlant de la mitre, dit : « La mitre, parce qu'elle est de lin, signifie la pureté et la chasteté. » Du temps donc de saint Bruno, qui mourut en 1123, la mitre était de toile ou de lin, et non d'argent. Honorius d'Autun et Hugues de Saint-Victor disent de même : *Ex bysso conficitur :* « La mitre est faite de lin. » Durand, évêque de Mende, disait, au XIII[e] siècle, qu'autrefois la mitre était blanche et de toile fine.

Les souverains pontifes ont accordé l'usage de la mitre aux cardinaux, non-seulement aux prêtres, mais aux diacres; et les cardinaux ont le droit de la porter dans toutes les cérémonies solennelles. Il paraît que les cardinaux-prêtres avaient ce privilége avant l'an 1130, et les cardinaux-diacres avant l'an 1192. Ce fut le pape Paul II qui permit aux cardinaux d'avoir des mitres d'argent, attendu qu'auparavant ils ne pouvaient en avoir que de lin et sans ornements.

Au X[e] siècle, des distinctions honorifiques furent concédées par les papes aux abbés des monastères, comme la permission de porter la dalmatique et les sandales. Au XI[e] siècle, le pape Léon IX étendit aux cathédrales les mêmes concessions. A la consécration du grand autel de l'église de Saint-Etienne, à Besançon, au mois d'octobre 1050, le même pape, entre autres concessions, ordonna que sept chanoines de cette église auraient le titre de cardinaux, et qu'ils pourraient porter, lorsqu'on dirait la messe au grand autel, dalmatique, mitre, sandales, gants , et que l'un d'eux, le doyen, porterait l'anneau, etc.; et qu'à toutes les fêtes de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, et quelques autres encore, le diacre et le sous-diacre, aussi bien que le célébrant, porteraient la mitre, les sandales et les gants. Le même Léon IX, en 1053, donna aux chanoines de l'église de Bamberg le droit de porter la mitre, mais avec certaines restrictions. Après lui, le pape Alexandre II, par un privilége singulier, accorda au duc de Bohême, Wratislaw, l'usage de la mi-

tre, privilége qui fut ratifié par le pape Grégoire VII. Le premier exemple d'un abbé mitré nous est fourni par saint Hugues, abbé de Cluny, auquel Urbain II, en 1088, accorda la mitre épiscopale, et pour certaines fêtes, la dalmatique, les gants et les sandales. Pascal III confirma et augmenta ce privilége en la personne de Pontius, abbé de Cluny, pour lui et ses successeurs, en 1114. Innocent III accorda l'usage de la mitre aux abbés de Vendôme. Ces distinctions accordées aux abbayes donnèrent lieu à des réclamations de la part des évêques, entre autres de Geoffroy évêque de Chartres; saint Bernard critiqua, dans le même temps, ces priviléges monastiques. En conséquence de ces réclamations, après le XIIe siècle, lorsque l'usage de la mitre était devenu très-commun pour les abbés, comme ces mêmes abbés ne pouvaient plus être distingués des évêques, dans les conciles, le pape Clément IV ordonna que les abbés exempts de la juridiction épiscopale, seuls pourraient porter dans les conciles la mitre ornée, et que les autres abbés non exempts de la juridiction de l'ordinaire, porteraient des mitres simples, blanches et tout unies.

Dans l'*Histoire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul de Londres* (Appendice, pag. 205), Dugdale donne l'extrait suivant de l'inventaire de cette église : *Una mitra breudata cum stellis anterius et posterius, insertis lapidibus in laminis argenteis deauratis, et deficit unus lapis in altero pendulorum, et in parte anteriori septem lapides et multæ perlæ, et in parte posteriori quatuor lapides et multæ perlæ.* —Item, *una mitra alba cum flosculis breudatis, de dono Johannis Belemayi, ad opus* episcopi parvulorum. — Item, *una mitra quæ fuit* Eustachii *episcopi, quam habet episcopus* Ricardus. — Item, *una mitra breudata cum stellis, et anterius est cornelinus, continens caput hominis gravatum, et ornatur laminis argenteis deauratis, et lapidibus insertis; et deficit lapis unus in parte posteriori, et in altero pendulorum deficiunt tres catenulæ, cum karolis argenteis appensis; et dedit hanc mitram Fulco Basset.* — Item, *mitra quæ fuit* Henrici de Wendgham *bene ornata bendis aureis triphoriatis insertis lapidibus et perlis, et deficiunt duo lapides in parte posteriori, et multæ peciæ de triphorio et perlæ.* — Item, *mitra* Henrici de Sandwico *episcopi, breudata duabus stellis anterius, et duabus stellis posterius, et ornata rotellis argenteis deauratis, insertis lapidibus et perlis multis; et deficiunt in anteriori parte unus lapis, et duo in pendulis.* — Item, *una mitra alba cum stellis et grossis lapidibus, de dono* Johannis de Chisulle *episcopi, quam habet* Ricardus *episcopus.* —Item, *una mitra breudata cum stellis et frecturis, et octo limbis in circulo de purpura, ornata lapidibus et flosculis.* — Item, *una mitra de dono* Ricardi *episcopi, ornata perlis albis per totum campum, et flosculis deauratis, lapidibus insertis ordine spisso; et deficit una campanula in uno pendulorum.*

MITRE (ARC EN). — On nomme communément *arc en mitre* un amortissement rectiligne, ou formé par deux légères courbes, qui remplace un arc plein cintre aux fenêtres de quelques églises romano-byzantines. On en voit aussi dans quelques églises du XVe siècle. Il y en a de la première espèce dans l'église de Saint-Etienne, à Nevers, l'une des plus intéressantes églises de France, de la période romano-byzantine.

MODILLON. — L'architecture classique a fait usage de *modillons* pour supporter la corniche corinthienne. Les modillons sont supposés représenter l'extrémité des chevrons de la charpente du toit.

L'architecture chrétienne, durant la période romano-byzantine a fait un emploi fréquent des modillons, sous les corniches de l'entablement, à l'extérieur des édifices. *Voy.* CORBEAU, ARCATURE. Ils présentent alors des formes très-variées. Ce sont des figures grimaçantes, des animaux, des fruits, des feuillages, des moulures, des consoles, des formes de fantaisie, des monstruosités, quelquefois des obscénités. Il est difficile de classer les modillons. M. de Caumont cependant a tenté de le faire. Voici l'ordre chronologique qu'il a cru pouvoir établir : 1° modillons soutenant un entablement droit; 2° modillons qui supportent de petits arcs à plein cintre; 3° modillons qui sont séparés par de petits arcs trilobés; 4° modillons surmontés d'arcatures en ogives avec sous-arcatures ou contre-corbeaux; 5° modillons à dents de scie.

On a essayé de donner une explication aux mille formes représentées sur les modillons. On y a vu des figures symboliques. L'interprétation qui en a été donnée est plus ou moins ingénieuse; mais il faut se défier généralement de ces explications où l'imagination de l'archéologue découvre ou remplace l'intention du sculpteur. Tout ce que l'on peut dire à ce sujet, c'est que certains modillons offrent des formes évidemment symboliques, tandis que beaucoup d'autres ne présentent que des formes capricieuses, laissées au libre choix de celui qui a été chargé de les sculpter. *Voy.* ENTABLEMENT, CORNICHE, FEUILLES ENTABLÉES,

MODULE. — Les ordres d'architecture et leurs accessoires s'érigent tantôt sur une grande échelle, comme pour les monuments publics, tantôt dans de plus petites proportions, comme pour les édifices privés. On se sert pour cela d'une mesure régulatrice adaptée seulement aux ordres eux-mêmes, laquelle n'a aucun rapport de dimension avec les mesures fixes et connues, telles que mètres, décimètres, et anciennement toises, pieds et pouces. Cette mesure s'appelle *module;* ce n'est autre chose que le demi-diamètre de la colonne de l'ordre que l'on emploie, pris à sa base. Le module se divise en 12 parties nommées *minutes*, pour les ordres toscan et dorique, et en 18 minutes, pour les ordres dorique et corinthien. C'est au moyen de ces subdivisions que l'on détermine les hauteurs et les saillies de chaque moulure.

On a quelquefois employé le mot *module* pour désigner le rapport qui existe entre la hauteur et le diamètre des colonnes, durant la période romano-byzantine et la période

ogivale. Mais les colonnes, dans les monuments religieux du moyen âge, ne sont pas établies d'après des proportions aussi régulières que les colonnes antiques. Ce ne sera donc qu'improprement qu'on les voudra mesurer avec le *module* ou quelque système analogue. Il est à remarquer, en effet, que les colonnes des églises ogivales s'amincissent d'autant plus qu'elles s'allongent, jusqu'à ce qu'elles soient changées en légères colonnettes. Au XVe siècle, les colonnettes elles-mêmes s'amincissent tellement qu'elles deviennent de simples moulures prismatiques.

MONASTÈRE. — I. A côté de l'institution hiérarchique des évêques se trouve la fondation des monastères, qui exercèrent une si active puissance de civilisation. Au milieu des invasions barbares, les âmes fatiguées du monde et de ses agitations se consacraient à la solitude et à Dieu. La plupart des basiliques que nous voyons aujourd'hui, ces ruines, ces débris, nous indiquent la grandeur et la destinée des ordres monastiques dans les Gaules. Le VIIe siècle fut surtout célèbre par la fondation des abbayes et des monastères. Si l'on examine la plupart des villes de France, les gros bourgs, les villages, tous doivent leur fondation au monastère, établi d'abord dans les lieux les plus incultes avec une régularité merveilleuse. D'abord s'élevait un pieux oratoire, un ermitage au désert, ainsi le dit la chronique; des cellules se groupaient autour, et une communauté religieuse changeait cet ermitage en une famille dans laquelle l'on priait, l'on travaillait, l'on jeûnait pour Dieu et l'édification des hommes. Ces cellules une fois agrandies, de pieuses confréries transformaient en basilique la petite chapelle : si un saint abbé y mourait à l'état de martyr ou de confesseur, on recueillait ses reliques, les gouttes de son sang, ses ossements précieux; une châsse aux formes byzantines avec l'image du saint était façonnée dans le monastère. De toutes parts on accourait en pèlerinage; car la châsse, ressource des malades et des infirmes, paraissait éclatante de miracles. La foule des pèlerins accourait donc là; mais quand cette foule était bien pressée, il fallait l'abriter par l'hospitalité, et l'on élevait pour elle quelques maisons en bois, quelques gîtes plus modestes; les marchands affluaient bientôt pour offrir leurs denrées et exercer leur industrie, ainsi qu'on le voyait aux landys de Saint-Denis; et de là les foires et les marchés, qui obtenaient chartes et priviléges au nom de l'abbé, puis du comte ou du roi; l'activité se montrait partout : à côté du monastère se bâtissait un bourg, le bourg devenait ville. Telle fut l'origine de la plupart des cités de France, que la reconnaissance du peuple dotait du nom d'un saint patron : cellules et ermitages, châsses bénites, foires et bourgs furent la cause et le principe de la fondation des cités dans les Gaules; les générations oublieuses effacent en vain ces souvenirs, ils sont incrustés dans les pierres, comme ils sont écrits dans les vieilles chartes de la patrie. (On a compté que les $\frac{5}{8}$ des bourgs et villes de France doivent leur origine à des monastères.)

La géographie monastique des Gaules au VIIIe siècle est curieuse, parce qu'elle signale les progrès et les développements de l'esprit de règle; partout où un monastère se fonde, on peut dire qu'il y a tendance vers une organisation plus parfaite de la société. (*Charlemagne*, par M. Capefigue, tom. I, pag. 21, 22 et 23.)

II.

M. Cousseau, actuellement évêque d'Angoulême, a composé, étant supérieur du grand séminaire de Poitiers, un très-intéressant travail sur Ligugé, intitulé : *Mémoire sur le plus ancien monastère des Gaules et sur l'état actuel de l'église de Ligugé.* Nous en donnerons l'analyse, que nous ferons suivre d'une Notice sur Marmoutier-lez-Tours. Nous terminerons cet article sur les monastères par quelques détails sur l'ancien monastère du Mont-Saint-Michel. Nous renvoyons, pour ce qui concerne les autres monastères, aux articles ABBATIALE (*Eglise*), ABBAYE, CONVENTUEL, COUVENT.

C'est à Ligugé, dit Mgr Cousseau, que le thaumaturge des Gaules a opéré les principaux de ces prodiges qui ont si puissamment contribué à la propagation de la foi chrétienne dans notre patrie; c'est là qu'il a donné, non-seulement à nos contrées, mais à toute l'Eglise d'Occident, le premier modèle de la vie monastique; c'est là, par conséquent, le berceau de cette institution, qui depuis prit chez nous un si grand essor, couvrit l'Europe de maisons de prière, de science et de travail, et fit ainsi l'éducation des peuples modernes, enfants ingrats qui lui donnent aujourd'hui quelques tardifs regrets, après l'avoir mise au tombeau.

Examinons donc avec tout l'intérêt qu'inspire l'origine des grandes choses, examinons dans cette vallée du Clain la naissance de l'ordre monastique d'Occident. Saint Martin, après avoir passé vingt-quatre années dans le service militaire, après avoir attendu deux années, sur les instances de son tribun, qui promettait de le suivre et d'abandonner avec lui les vanités du monde, saint Martin vint à Poitiers, attiré par la réputation du grand saint Hilaire, évêque de cette ville. Saint Hilaire voulut élever saint Martin à la dignité de diacre, pour l'attacher plus fortement à son Eglise; mais il ne put vaincre son humilité, et il lui conféra seulement l'ordre d'exorciste.

Une tempête s'éleva alors dans les Gaules, et tandis que saint Martin voyageait en Pannonie et en Italie, saint Hilaire exilé des Gaules, soutenait les intérêts de la foi menacée en Orient par les hérétiques. Mais en 360, saint Hilaire revint à Poitiers, et saint Martin l'y suivit de près.

Les merveilles des moines d'Égypte et de Syrie n'étaient pas inconnues dans nos contrées. Sans parler des pieux pèlerins qui les avaient visités, saint Athanase les avait fait connaître à Trèves pendant son exil, et en-

core mieux à Rome, lorsqu'il y vint quelques années après, accompagné de quelques-uns de ces solitaires dont il partageait les saints exercices. On voit dans les *Confessions* de saint Augustin (lib. VIII, cap. 6) et les lettres de saint Jérôme (epist. 66, *ad Pammachium*), que le spectacle de leur vie ne fut pas stérile, qu'il excita le zèle de quelques fervents chrétiens dans les plus hautes classes de la société, et que le premier de ces moines romains fut le sénateur Pammachius, allié à la famille des Gracques et des Scipions. Mais ce ne furent pendant quelque temps que des essais particuliers, comme ceux de saint Martin lui-même, avant son retour à Poitiers; et les monastères de Rome et de Trèves, et même celui de Verceil, bâti par saint Eusèbe, l'ami de saint Hilaire et le compagnon de ses travaux, sont tous postérieurs au monastère de Ligugé. On en peut dire autant des deux anciens monastères de Lyon, celui de l'Ile-Barbe et celui d'Ainay, et plus sûrement encore de ceux de Marseille et de Lérins.

Sozomène (lib. III, cap. 14) dit expressément que jusqu'au temps de Constance et de saint Martin, l'Occident n'avait point encore de congrégations de moines. Il est remarquable que saint Benoît, construisant, cent soixante-dix ans après la fondation de Ligugé, le célèbre monastère du Mont-Cassin, y fit élever deux oratoires, l'un en l'honneur de saint Jean-Baptiste, l'autre en l'honneur de saint Martin, présentant ainsi ces deux saints à la vénération de ses enfants comme les deux grands modèles de la vie monastique. (*Annal. Bened.*, lib. III, n° 5.)

Saint Martin ne se setira pas seul dans sa retraite. Il s'occupa d'abord avec ses disciples à construire de petites cellules de bois, qui firent peut-être donner à son monastère, par les Gaulois des environs, le nom de *Locotegiacum*, *Locogiacum*, d'où s'est formé plus tard le nom de *Légugey* ou *Ligugé*. Cet assemblage de petites cabanes distinctes pour chaque solitaire était une imitation des *laures* des moines d'Orient.

Saint Martin, fidèle à sa chère solitude de Ligugé, n'en sortait que de loin en loin, pour évangéliser les peuples ou consoler les malheureux qui de toutes parts imploraient son secours. Appliqué au gouvernement de la communauté, il en dirigeait les exercices sous l'autorité de saint Hilaire.

Le travail imposé par la règle aux solitaires de Ligugé était de copier des livres (Sulp. Sév. n° 7), utile travail qui, en fournissant aux frais de leur subsistance, avait pour eux l'avantage de donner à leur âme la nourriture spirituelle, et pour nous celui de nous conserver à travers les siècles les trésors inestimables de l'antiquité.

Saint Martin fut enlevé à Ligugé pour monter sur le siége épiscopal de Tours ; c'est pour ainsi dire la fin de l'histoire de Ligugé. Devenu évêque de Tours, saint Martin ne changea rien à sa manière de vivre. Ce fut toujours la même austérité, la même mortification : il conserva toujours la même humilité dans le cœur, la même pauvreté dans les vêtements, et n'en eut pas moins d'autorité. Il demeura quelque temps dans une cellule attenante à l'église. Mais, ne pouvant soutenir la distraction des visites continuelles qu'il y recevait, il se bâtit un monastère à deux milles de la ville, dans un lieu désert, fermé d'une part par le lit de la Loire, et de l'autre par un rocher escarpé. De nombreux solitaires ne tardèrent pas à venir s'y ranger sous sa conduite. Il en eut bientôt jusqu'à près de quatre-vingts. Ce fut là le *Grand monastère* (*Majus monasterium*), Marmoutier, qui donna naissance à une infinité d'autres monastères inférieurs, et dont la réputation éclipsa promptement celle de Ligugé. Toutefois, celui-ci dut toujours être considéré comme le type et le modèle dont il n'était pas permis de s'écarter. Ce furent ses observances qui furent portées à Tours. On les garda fidèlement dans tous les points.

Le monastère de Ligugé fut également le modèle de tous ceux qui s'établirent alors dans notre province : du célèbre monastère de Saint-Hilaire, bâti sur le tombeau du saint docteur presque aussitôt après sa mort; de celui d'Antion ou de Saint-Jouin de Marnes; un peu plus tard de ceux de Saint-Maixent et de Saint-Benoît de Quinçay. De ces différentes solitudes sortirent des hommes de Dieu qui propagèrent au loin l'ordre monastique : les monastères de Saint-Hilaire et de Saint-Jouin surtout furent deux pépinières abondantes qui enrichirent plusieurs contrées. Saint Lubin, saint Aicadre ou Achard, saint Fridolin, saint Paterne, saint Philbert, peuplèrent de saints et laborieux ouvriers les solitudes du pays Chartrain et de la Normandie, les bords du Rhin et les îles mêmes de l'Océan. On peut se faire une idée de la rapidité avec laquelle le goût de la vie religieuse se répandit dans nos contrées, lorsqu'on lit dans Sulpice Sévère qu'à l'enterrement de saint Martin, moins de quarante ans après la fondation de Ligugé, on vit près de 2000 moines qui tous se regardaient comme ses disciples et ses enfants.

Le monastère de Ligugé fut détruit par les Normands : ce fut sans doute en 865, lorsqu'ils brûlèrent aussi ceux de Saint-Hilaire, de Saint-Cyprien, de Sainte-Radégonde. Il ne se releva jamais qu'imparfaitement de ses ruines. Ce fut un simple prieuré soumis d'abord à l'abbaye de Saint-Cyprien, et enfin à celle de Maillezais.

III.

MARMOUTIER. — 1° *Fondation*. La date de la fondation de Marmoutier ne paraît pas précisément connue, mais doit nécessairement être de fort peu postérieure à 375 (1). Ce monastère, devenu depuis si célèbre, n'avait pas encore de nom. Le saint fondateur en avait dédié l'église (qui de son temps ne fut probablement qu'un simple oratoire)

(1) Le *Dictionnaire géographique universel* l'attribue à l'an 371 ; mais c'est une erreur évidente, probablement typographique.

aux saints apôtres Pierre et Paul (1). Plus tard, en 833, une donation d'un comte nommé Troannus et de sa femme Bova, souscrite du temps de l'abbé Théodon, mentionne comme patrons de l'abbaye, la sainte Vierge, saint Pierre et saint Martin (2). Enfin, en 1096, la *basilique entière*, qui sans doute avait été complétement reconstruite, comme tant d'autres, depuis l'an 1000, fut consacrée par le pape Urbain II lui-même, en l'honneur de la sainte Croix, de la sainte Vierge, des saints apôtres Pierre et Paul et de saint Martin (3).

Quant au nom de *Marmoutier*, contraction francisée de *Majus monasterium*, il ne fut donné à l'abbaye que par comparaison avec Saint-Martin de Tours, et par conséquent après la mort du saint fondateur, puisque ce dernier monastère fut établi par saint Brice, son disciple et son successeur immédiat, pour renfermer et honorer le lieu de la sépulture du grand évêque (4). Bientôt même ce premier sanctuaire se trouva trop resserré pour suffire à l'affluence des pèlerins, car saint Perpétue, troisième successeur de saint Martin, détruisit les murs de la basilique élevée par saint Brice, et la remplaça par une nouvelle église plus grande et plus ornée, dans l'abside de laquelle il transféra le saint corps en 472 (5).

2° *Site de Marmoutier*. Revenons à Marmoutier, et faisons remarquer combien le site en était bien choisi pour ce qu'on appelait alors un monastère. Ce fut d'abord une *Laure* comme l'avait été Ligugé, c'est-à-dire une sorte de village composé de cellules éparses et de formes diverses, dont les pieux habitants vivaient sous une règle et sous un chef commun (6). Saint Martin forma son établissement dans un lieu qu'entouraient d'un côté les rochers escarpés de la montagne; le reste de la plaine avait pour clôture une légère sinuosité de la Loire, et

(1) Greg. Tur., lib. x, cap. 31.
(2) *Annal. Benedict.*, t. II, p. 555.
(3) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 365.
(4) « Nonnisi post mortem sancti antistitis dictum est Majus Monasterium, cum scilicet ædificato super ejus tumulo alio monasterio, primum illud hujus aliorumque ejusdem provinciæ monasterium comparatione Majus appellari cœpit. Primus sanctus Briccius, Martini in episcopatu successor, BASILICAM PARVULAM (l'abbaye de Saint-Martin) super corpus ejus ædificavit. » (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 12.) — Notons ici un renseignement isolé, qui ne trouverait pas sa place dans le cours de cette notice : le thaumaturge de Tours fut un des premiers saints *non martyrs* dont on inscrivit le nom sur les diptyques, autrefois réservés exclusivement aux martyrs. (Jean de Lastrade, *Relation d'une translation d'une relique de saint Bertrand de Comminges*.)
(5) Briccio successit Eustochius, Eustochio Perpetuus ; is SUBMOTA BASILICA, quam prius Briccius ædificaverat, miro opere ALIAM ædificavit AMPLIOREM, in cujus absidam, id est superiorem partem, sacrum ejus corpus transtulit anno 472. Ab eo tempore posteriorem hanc basilicam insederunt monachi usque ad sæculi noni initia. (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 12.)
(6) M. L'abbé Cousseau, *loc. cit.* p. 45.

n'était abordable que par une voie étroite et unique (1).

Mabillon s'est borné à copier textuellement les paroles de Sulpice-Sévère ; mais il s'en faut que l'état des lieux, à l'époque moderne, réponde exactement à cette description. Nul doute qu'on aura, autant que possible, conservé les ermitages creusés dans le flanc du coteau et sanctifiés par les premiers solitaires ; mais il faut bien croire qu'au fur et à mesure des accroissements de la communauté, on s'est servi, pour les constructions, des matériaux que la localité même offrait en si grande abondance ; que les jardins nécessaires à la nourriture et à la promenade se sont accrus peu à peu aux dépens des parties saillantes de la base du coteau ; que la plaine s'est enfin élargie, du côté de la montagne, de manière à ce que celle-ci, fuyant vers le nord pour constituer la berge orientale du vallon de Sainte-Radegonde, a fini par offrir un rideau à peu près uniforme à l'exposition du sud-ouest et de l'ouest.

Ce fut Guillaume de Comborn, abbé en 1105, qui le premier renferma dans une enceinte murale la totalité des bâtiments du monastère, et qui construisit les servitudes (*officinas*) ; peut-être la consolidation des terrains dus à l'endiguement n'avait-elle pas été jusqu'alors assez avancée pour qu'on pût s'occuper de ces aménagements, auxquels les ressources de l'abbaye auraient bien permis de songer plus tôt, ne fût-ce que depuis une centaine d'années (2).

Bientôt après la construction de l'enceinte murale, on éleva un oratoire près de ces nouveaux terrains, mais non encore *sur* eux, ce qui concourt à démontrer la probabilité de leur dépôt et de leur consolidation par la marche progressive du temps. Robert de Rochecorbon (*de Rupibus*) donna à l'abbaye, en 1123, *une île de la Loire* qui était près du monastère (*monasterio adjacentem*). On y construisit une chapelle en bois en l'honneur de saint Nicolas; et Gislebert, archevêque de Tours, l'aspergea en dedans et en dehors d'eau bénite (*aquam episcopaliter benedictam*), en attendant qu'on y eût achevé un oratoire en pierre (*dum oratorium ex lapide fieret*). En 1739, il ne restait plus vestige de cette église Saint-Nicolas, qui avait été renversée peu d'années auparavant, mais qui, alors, s'élevait AU BORD DE LA LOIRE, PRÈS DE LA PORTE INFÉRIEURE DU MONASTÈRE (3). Donc *l'île* avait été, par le progrès des temps, rejointe *à la terre ferme;* il sem-

(1) Ex uno enim latere, præcisa montis excelsa rupe ambiebatur : reliquam planitiem Liger fluvius reducto paululum sinu clauserat : una tantum eademque arcta admodum via adiri poterat (*Sulp. Sev.* VII, p. 225.)
(2) ..... Totum cœnobium muris cinxisse, ejusque officinas exstruxisse traditur, ac multos prioratus instituisse. (*Annal. Benedict.*, t. V, p. 477.) — Les contreforts du mur, saillants, lourds et en talus, pourraient bien ne pas remonter plus loin que le XVIII° siècle.
(3) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 109.

ble du moins qu'il faille expliquer ainsi la phrase assez obscure des Bénédictins.

3° *Portail actuel de Marmoutier.* Le mur d'enceinte se lie, à l'angle S.-O. de son parcours, à la belle et élégante masse de bâtiments du XIIIe siècle qui constituent et défendent l'entrée de l'enclos de l'abbaye, et dont les restes sont, depuis cinquante ans, *presque tout* Marmoutier pour l'artiste, *tout* Marmoutier pour le voyageur qui parcourt la Levée.

Tel qu'il est, ce frontispice de l'abbaye est d'un charmant effet pittoresque; mais sa position enfoncée par rapport à la Levée, et surtout la splendeur de l'immense paysage qui l'entoure et le couronne, amoindrissent ses proportions déjà si réduites par la destruction d'un de ses vigoureux épaulements. Le style en est sévère et pur, et l'irrégularité, tant aimée du moyen âge hors des grands édifices religieux, a déposé son cachet d'originalité sur cette jolie fabrique moitié monacale et moitié militaire.

Un mur d'une énorme épaisseur, ou plutôt un massif quadrilatère très-allongé, est percé (mais non en son milieu) d'un vaste portail ogival à cinq retraits profonds, bordés de tores et de colonnettes, encadrés d'une archivolte supplémentaire, saillante sur le nu du mur. Au-dessus du portail, une console, veuve de son fardeau vénéré, supportait jadis une statue de saint Martin. Puis, au-dessus d'une robuste corniche, s'élève, sur toute la longueur du massif, l'édicule élégant qui servait à la fois à l'ornement et à la défense de l'entrée. Douze fenêtres rectangulaires, assez étroites pour jouer le rôle de meurtrières, et surmontées d'une corniche à modillons pressés, s'ouvrent sur le front qui regarde la Loire ; au côté intérieur elles sont moins nombreuses, et il n'y en a point aux extrémités. Cette longue salle, semblable en grand aux *beffrois* militaires des petites églises pyrénéennes, contenait la garnison nécessaire à la défense de la porte.

Tout auprès, à l'ouest, et lié par un pan de mur au massif de la porte, s'élève un donjon polygonal soutenu par deux puissants contreforts dont l'un se termine en une tourelle basse, coiffée d'une pyramide octogone en pierre. L'autre, d'une dimension plus forte, est surmonté d'un délicieux clocheton hexagone en forme de tourelle, formant encorbellement, percé sur chaque face de trois rangs de meurtrières tréflées, décorés de frontons aigus et sommé d'une flèche de pierre aux arêtes ornées de crochets. Une galerie, d'où l'œil embrasse un immense panorama, couronne le second rang de meurtrières et entoure la base de la flèche.

C'était là la tour du guet, le véritable beffroi de l'abbaye, car les restes de murs qui flanquent l'autre côté du portail sont loin de faire présumer l'existence d'une construction équivalente à celle de l'ouest. C'était sans doute une sorte de tour carrée, mais d'une importance beaucoup moindre que le donjon qui vient d'être décrit et dont l'escalier à vis est d'une beauté singulière : le diamètre du donjon a permis de lui donner des dimensions considérables, et ses belles marches monolithes s'appuient sur un cordon divisé en consoles étagées, dont l'élégance et le bon goût sont très-remarquables.

4° *Emplacement primitif du monastère.* Et maintenant, avançons vers les lieux sanctifiés par la présence de saint Martin et de ses premiers disciples. Il est difficile de retrouver les traces précises de l'illustre fondateur, telles qu'elles sont indiquées par les auteurs, attendu la ruine complète de l'église et de toutes les constructions qui lui étaient adjacentes. Il en est pourtant quelques-unes que des circonstances particulièrement mentionnées permettent de reconnaître et de retrouver ou d'éliminer, selon que ces particularités sont ou ne sont pas applicables aux localités encore existantes.

Mabillon dit que saint Martin avait à Marmoutier une cellule formée de branchages entrelacés, et que plusieurs des frères en habitaient de semblables ; mais la plupart d'entre eux s'étaient construit des demeures en creusant les flancs mêmes de la montagne. Cette description est textuellement copiée de Sulpice-Sévère. Puis Mabillon ajoute qu'on voit encore plusieurs de ces cellules des premiers moines, et entre autres celle de saint Martin, qui est renfermée dans la basilique du monastère. Cette cellule, dit-il, *l'une des trois* que le saint y a occupées, était nommée son *lit de repos* (*lectulus*), parce qu'il y dormait la nuit et y demeurait le jour, ainsi qu'on l'apprend par des vers inscrits au-dessus de son lit (*super locum lecti ejus*), et dont les deux derniers sont ceux-ci :

Cellula namque fuit requies in nocte silenti,
Pro scamno et cathedra hæc quoque cella die (1).

Mabillon écrivait en 1703. Un document, postérieur d'une vingtaine d'années, nous reste encore sur cette même chapelle. Dom Martène, l'un des continuateurs de Mabillon, qui partit de Marmoutier pour faire son *Voyage littéraire*, dit, en parlant de l'abbaye de Saint-Jacques de Liége, fondée en 1014 : « On montre dans l'église un degré double, comme une chose très-rare. Tous les étrangers l'admirent, et ce fut ce que le czar (Pierre le Grand) trouva de plus singulier dans l'abbaye. On croit, à Saint-Jacques,

(1) Voici le passage entier de Sulpice-Sévère, copié par Mabillon et suivi des indications supplémentaires de ce dernier : « Ipse ex lignis contextam cellulam habebat, multi quidem ex fratribus in eumdem modum, plerique saxo superjecti montis cavato, receptacula sibi fecerant (*Sulp. Sev.* VII, p. 225, 226), quales istic hactenus visuntur veterum illorum monachorum quædam cellulæ, qualis etiam beati Martini cellula basilicæ ejusdem monasterii inclusa cernitur, una ex tribus quas illic habebat, lectulus ejus dicta, quod in ea noctu somnum caperet, atque interdiu sederet, ut docent versus super locum lecti ejus, qui in hos desinunt : *Cellula namque*, etc. (comme ci-dessus). (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 10).

qu'il est l'unique en son espèce; mais il y en a un semblable en l'église de Marmoutier, par lequel on monte au *repos de saint Martin* (1). » La cellule de saint Martin n'existe plus; mais au-dessous de l'endroit où elle était, se trouve une petite chapelle dédiée à saint Brice.

Une crypte existe sous le grand donjon roman carré, à contreforts plats, qui s'appuie contre la montagne à peu près en face de la porte d'entrée de l'abbaye, et dont le sommet est couronné d'une chapelle moderne à l'usage des propriétaires du plateau voisin.

La tradition, appuyée sur des documents historiques très-respectables, nous apprend que cette crypte, creusée d'abord par saint Gatien, fut ensuite agrandie par saint Martin. A côté se trouve la crypte des Sept-Dormants.

La grotte de Saint-Brice est une grotte taillée dans le roc, d'une vingtaine de pieds de long sur sept ou huit de large, et dont la partie occidentale, ne se trouvant pas complétement abritée par le rocher, a été recouverte, à une époque très-reculée, d'une portion de voûte en berceau. La forme de ce caveau est rectangulaire, et on y descend par une petite porte carrée et par un degré de quatre ou cinq marches. La porte est encadrée d'un arceau ogival dont les retombées se font sur des colonnettes à doubles bouquets, et qui communique avec le bas-côté nord de l'église; c'est là tout ce qui subsiste du vaste vaisseau de la célèbre abbatiale. La vénération populaire dont la petite crypte est entourée a sauvé son frontispice de la destruction qui a continué à s'acharner contre les débris que la révolution de 1789 avait laissés debout.

Nous avons vu que Sulpice-Sévère donne à saint Martin une cellule en branchages entrelacés, comme celles qui valurent peut-être à Ligugé le nom gaulois *Locotegiacum* ou *Locogiacum* (2). Nous avons vu aussi que Mabillon lui attribue trois cellules; il reste à savoir si ce sont autant de grottes, ou si dans ce nombre on doit comprendre celle de bois. Dans le premier cas, le *repos de saint Martin*, la grotte *où saint Brice a dit la messe*, et la crypte *du donjon carré*, pourraient représenter les trois cellules, car il est impossible de penser qu'un lieu sanctifié par le bienheureux fondateur n'ait pas été marqué, protégé par une construction quelconque. Dans le second cas, l'une de ces dernières cryptes devrait recevoir une autre attribution.

5° *Oratoires voisins de l'église primitive.* Il existait encore, dans le voisinage immédiat du grand monastère, et par conséquent dans l'enclos actuel, plusieurs oratoires célèbres, et qui, presque tous, ont disparu.

(1) Dom Edmond Martenne, *Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins;* Paris, 1724, Montalant. in-4°, t. II, p. 172.

(2) M. l'abbé Cousseau, *loc. cit.* p. 44, 45. — M. Cardin, *Note sur l'origine du nom de Ligugé*, même volume, p. 76.

Telle était la petite basilique dédiée à saint Jean-Baptiste, que Volusien, septième évêque de Tours et successeur immédiat de saint Perpétue, fit bâtir tout contre celle du grand monastère, et qui était détruite avant le commencement du XVIIIe siècle (1).

Tel était aussi l'oratoire adhérent à la basilique abbatiale, où se trouvaient renfermés les tombeaux des *sept moines dormants*, autres disciples du saint fondateur (2), qu'il avait dédié lui-même à la sainte Vierge. Cet oratoire fut restauré au milieu du IXe siècle, sous Charles le Chauve, par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin de Tours et abbé de Marmoutier, et fait l'objet d'une charte de ce dignitaire, conservée dans les archives de Marmoutier (3). Il s'y intitule investi de *curam atque regimen abbatiæ sancti Martini basilicæ nec non et Majoris monasterii,* et dit que l'oratoire est placé près de la porte du monastère. Mabillon ajoute (en 1704) qu'on le voit encore parfaitement conservé, et tel que l'a laissé la restauration de Vivien, avec les statues couchées des sept frères dormants. Cette chapelle, qualifiée *crypte* par Vivien, existe encore, comme nous l'avons dit plus haut.

Voit-on la cellule de saint Léobard (*Leobardus*), né en Auvergne, qui pratiqua la réclusion, au milieu du VIe siècle, dans une cellule creusée dans le roc près de Marmoutier, et qui reçut la sépulture au lieu même où il avait habité (4)?

Voit-on encore la cellule voisine du grand monastère, où deux des plus célèbres disciples de saint Martin se retirèrent avec quelques frères, et où l'on voyait, du temps de Mabillon, un oratoire dédié sous le vocable de saint Clair, l'un d'eux (5)? L'autre, saint Maxime, est le même qui se retira à l'Ile-Barbe.

La tradition locale est muette sur ces deux derniers points.

6° *Eglise abbatiale primitive.* Maintenant que nous avons recherché les traces, pour la plupart effacées, des divers sanctuaires dont l'enclos primitif du monastère était parsemé, recherchons celles de la basilique principale; ou plutôt, cherchons à compter les ruines qui ont précédé celles dont les tristes restes s'élèvent à peine au-dessus du sol. C'est là pourtant l'un des lieux les plus célèbres de la France chrétienne, et, disons-le à la honte du siècle qui a précédé le nôtre, c'est maintenant l'un des plus désolés.

De la basilique construite par saint Martin lui-même, il ne reste absolument rien. Elevée pendant le dernier quart du IVe siècle, tout porte à penser qu'elle fut religieusement conservée, et seulement accrue par

(1) Quæ nunc diruta est. (*Annal. Bénédict.* t. I, p. 12.)

(2) *Annal. Benedict.* t. I, p. 12.

(3) *Annal. Benedict.* t. I, p. 42.

(4) *Annal. Benedict.* t. I, p. 161, *anno* 572.

(5) Elle est imprimée dans les *Annal. Bénédict.* t. II. append. p. 747.

des adjonctions successives, jusqu'à l'invasion des Normands au milieu du IXe siècle. Personne ne nous le dit, mais on ne doit pas s'en étonner lorsqu'on voit l'histoire du monastère présenter elle-même des lacunes telles que la succession de ses abbés n'est pas nettement connue pour les quatre siècles et demi qui séparent saint Martin du règne de Charles le Chauve (1). D'un autre côté, on ne peut mettre en doute le profond respect dont fut entouré l'édifice dû à la sollicitude personnelle du saint fondateur, et dans lequel, pour ainsi dire, son souvenir était plus vivant encore qu'ailleurs : et puisque les Sarrasins, qui d'ailleurs ne détruisirent pas grand'chose, furent vaincus par Charles-Martel avant d'avoir atteint les rives de la Loire, on doit raisonnablement supposer que la basilique primitive de Saint-Martin subsista, au moins dans ses parties essentielles, jusqu'au IXe siècle.

7° *Donations qui rendent quelque prospérité à l'abbaye.* Au commencement du Xe siècle (906), dit Mabillon, Marmoutier était presque devenu une solitude et n'était plus habité que par un petit nombre de clercs (2). Il n'y avait même plus de *moines* proprement dits (et ce mot *clercs* suffit pour l'indiquer), ni d'abbé régulier. Les abbés titulaires étaient des princes (en 932, Hugues le Grand ou le Blanc, ou l'Abbé, petit-fils de Robert le Fort et père de Hugues Capet; il était aussi, en même temps, abbé de Saint-Martin; — en 980 Hugues Capet lui-même, alors encore simple duc de France). En 932 donc, l'un de ces deux abbés, Hugues le Grand, cherchait à rendre quelque prospérité au monastère, car il sollicitait et obtenait du roi Raoul la confirmation des priviléges de protection royale et d'immunité dont Charlemagne, Louis le Débonnaire, Charles le Chauve et Eudes l'avaient jadis enrichi.

C'est de la onzième année du règne de Raoul (934) à la vingt-sixième de celui de Lothaire (980) qu'il est fait mention des *chanoines séculiers* de Marmoutier; mais ils n'étaient dirigés que par un simple doyen, puisqu'à la fin de cette période l'abbé était Hugues Capet. Ce dernier prince s'occupait réellement des affaires de son abbaye, et ne contribua pas peu à la relever de l'état de misère où l'invasion des Normands l'avait plongée. On le voit, en 980, signer une charte de location d'une terre à un nommé Aymon; les chanoines de Marmoutier la signèrent aussi, de même que le comte de Blois Terbold (Thibault le Vieux ou le Tricheur) et son fils Odon (Eudes Ier), ces deux derniers par le signe de la croix (3).

Ce ne fut que vers 987, dans les dernières années du long règne de Lothaire, et certainement plus tard que sa trentième année (984), que les *moines* réguliers reprirent

(1) *Annal. Bénédict.*, t. I, pag. 12; t. II, pag, 644 et 659.

(2) Majus Monasterium.... sæculo decimo fere in solitudinem et ad paucos clericos redactum erat. (*Annal. Benedict.*, t. III, p. 325.

(3) *Annal. Benedict.*, t. III, p. 489, 658.

possession de Marmoutier. Ils y furent replacés par ce même Eudes Ier, comte de Blois, qui avait succédé à son père Thibault, et qui, à l'instigation de sa femme, dit-on, *remplaça les clercs par treize bons moines*. Ce comte était avoué (*advocatus*) du monastère, où il prit ensuite l'habit religieux et fut enterré vers 995 (1).

A mesure que le Xe siècle avançait vers sa fin, que les traces des ravages des Normands s'effaçaient, et que l'an 1000, cette époque si redoutée, devenait plus proche, les donations si longtemps interrompues recommencent à apporter quelques ressources à l'abbaye de Marmoutier

Vers 994, une église de Paris, Notre-Dame-des-Champs, fut donnée à Marmoutier et érigée en prieuré, qui fut lui-même enrichi, par l'évêque Raynaud, d'une terre située près de Blois (2).

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'y donner le détail des diverses donations qui furent faites à l'abbaye vers cette époque. On doit seulement en remarquer une qui se rattache aux présentes recherches, parce qu'elle prouve que, depuis 987 jusqu'à la fin du Xe siècle, le nombre des moines avait repris un accroissement notable. En 1001, les religieux de Saint-Martin de Tours donnèrent à ceux de Marmoutier l'île Saint-Côme dans la Loire, à condition d'y former un petit monastère (*monasteriolum*) de douze moines au moins (3). Trois ans plus tard, en 1004, Marmoutier comptait encore de 27 à 30 religieux (4); mais ce nombre était bien faible comparativement au temps de son antique splendeur, puisque, du vivant de saint Martin, il était déjà de quatre-vingts (5). En 1020, le monastère put fournir une colonie sous la conduite d'un abbé nommé Baldricus, pour aller former le premier noyau de

(1) Adalbert, archevêque de Reims, dit de lui : « Ecce enim beati Martini cellula monachorum agmina jamdudum emortua resuscitat. (*Annal. Benedict.*, t. IV, p. 42, 96.)

(2) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 87.

(3) Ce fut dans cette île Saint-Côme que Bérenger se retira après avoir abjuré son hérésie, et qu'il fut enterré. Les moines de Marmoutier possédaient encore ce prieuré; mais il passa depuis lors à des chanoines réguliers qui le conservèrent jusqu'au XVIIIe siècle. Le poëte Ronsard y fut inhumé dans un tombeau magnifique (*insigni mausoleo*). *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 155. La charte de donation de l'île Saint-Côme est reproduite dans l'appendice, p. 695, n° XX. — Ce fut aussi dans cette même île que saint Gauthier, confesseur, premier abbé de Saint-Martin de Pontoise (*prope Pontisaram*), vint se cacher lorsqu'il essaya de quitter son abbaye; mais ayant été reconnu et comblé d'honneurs, il se vit forcé d'y retourner. Les moines de Marmoutier lui avaient, un jour, envoyé un vêtement neuf qu'il donna à un pauvre (*Acta Sanctorum Ordinis sancti Benedicti, sæcul. sext. pars* 1^{a}, p. 816. La vie de ce saint est écrite par un moine anonyme, son disciple, *anno* 1094.)

(4) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 175.

(5) Discipuli vero octoginta erant, qui ad exemplum beati magistri instituebantur. (*Sulp. Sev.* VII, p. 226.)

l'abbaye de Saint-Nicolas d'Angers, que Foulques-Nerra venait de fonder (1). Il faut remarquer que ce fut le pape Urbain II qui consacra la basilique angevine, commencée soixante-seize ans avant son arrivée dans l'ouest de la France; et puisqu'il consacra aussi l'abbatiale de Marmoutier, nous pouvons trouver dans cette coïncidence une confirmation de l'hypothèse que nous cherchons à convertir en fait historique, à savoir que, depuis la destruction de l'église par les Normands jusqu'au commencement du XIe siècle, on n'avait pas eu les moyens de la remplacer par un grand édifice. Alors les libéralités dont l'abbaye fut enrichie devinrent presque innombrables (*infinitæ propemodum donationes*, dit Mabillon); vers 1034, sous l'abbatiat d'Albert, le monastère déjà illustre, mais qui n'avait pas encore acquis tout l'accroissement auquel il atteignit depuis lors, prit une haute position et arriva au degré le plus éminent de grandeur (2): on peut présumer qu'on s'y appliqua alors à la construction de l'église.

8° *Reconstruction de l'église abbatiale.* C'est donc une basilique du XIe siècle qui, selon les plus graves probabilités, succéda à la basilique martinienne, et qui fut consacrée en mars 1096 par le pape Urbain II. La relation de cette mémorable solennité fut écrite par un moine contemporain, qui n'a pas fait connaître son nom. Elle se rattache trop directement à l'objet de cet écrit pour que nous n'en transcrivions pas les principaux détails.

Le bienheureux (3) pontife, après la tenue du concile de Clermont et la prédication de la première croisade, se dirigea par le Mans et Vendôme, sur Tours, où il n'entra pas tout d'abord. Il descendit à Marmoutier, d'où il se rendit à la ville en visitant la basilique de Saint-Martin, qu'il retira de la surveillance de l'ordinaire, pour la réserver à la seule autorité papale.

Huit jours après son arrivée à Marmoutier, le 6e jour des ides de mars, Bernard étant abbé du monastère, la cérémonie de la consécration de la basilique eut lieu. Dès la veille, un concours immense de peuple s'était rassemblé au pied d'une estrade en bois, préparée au bord de la Loire; dans la foule, on remarquait Foulques le Réchin, comte d'Anjou, et les grands de sa cour. Le pape monta sur l'estrade et parla avec une grande éloquence (*multa præclare peroravit*) de la piété, de l'innocence et des priviléges des moines de ce lieu sacré; il adressa ses bénédictions à tous ceux qui leur seraient favorables, et lança l'anathème contre tous leurs ennemis. La prédication achevée, Urbain, ses cardinaux, deux archevêques et un évêque prirent leur repas dans le réfectoire commun.

Le même jour, la chapelle des malades (*capella infirmorum*) fut consacrée, sur l'ordre du pape, par Brunon, évêque de Segni (*Signiensi*), et on y déposa les reliques des saints, pour y rester jusqu'au moment de la cérémonie.

Le lendemain, le pape ordonna à Raoul, archevêque de Tours, de présider à la translation de ces reliques dans la grande basilique, et de les placer sous l'autel dominical (*sub dominico altari*). Puis, le même prélat partagea avec Rangerius, ancien moine de Marmoutier, cardinal et archevêque de Reggio (*Rhegiensi*), la fonction de tracer le double alphabet, grec et latin, sur le pavé de la basilique, dont il oignit les murs avec l'huile en y imprimant le signe de la croix. Puis encore, l'archevêque de Tours consacra l'autel du Crucifix (1).

Enfin, le pape consacra lui-même la basilique entière et l'autel dominical (le maître-autel), dans lequel *le sacrement ineffable du corps de Jésus-Christ* fut déposé avec beaucoup de reliques de saints, en l'honneur de la sainte Croix, de la bienheureuse Marie, mère de Dieu, des saints apôtres Pierre et Paul, et de saint Martin, en présence du comte Foulques, de Robert de Rochecorbon (*de Rupibus*), de Hugues de Chaumont (*de Calvo-monte*) et de beaucoup d'autres seigneurs qui promirent leurs secours, leur protection et leurs bons conseils à l'abbaye (*qui auxilio, tuitione et consilio suo locum* DOTAVERUNT).

La plupart des prélats et des cardinaux qui avaient assisté au concile de Clermont furent présents à cette solennité, à l'exception d'Amatus, archevêque de Bordeaux et légat du pape. Ce prélat, à son arrivée à Marmoutier, était tombé malade, et il ne put quitter sa chambre (*in camera ægrotabat*).

Le jour même de la dédicace de l'abbatiale, le cardinal-archevêque Rangerius et l'évêque Brunon bénirent un cimetière public en dehors des murs du cimetière des moines. Le lendemain, le pape lui-même consacra, par l'aspersion de l'eau bénite, le cimetière de Saint-Nicolas. Hugues de Die, archevêque de Lyon et primat des Gaules, et Rangerius, bénirent des cimetières en plusieurs lieux des bords de la Loire (2).

9° *Eglise abbatiale de la période ogivale.* En 1212, l'église ogivale fut bâtie par Hugues de Rochecorbon. Cette église, dont les débris subsistent encore, était l'une des

(1) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 269.

(2) Hoc fere tempore.... Alberto abbate, Majus monasterium, jam quidem illustre, sed non ad eam, quæ postea ipsi contigit amplitudinem provectum, magnopere extulit caput, et ad maximam dignitatem assurrexit. *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 395, 396.

(3) Ce pape est *béatifié*, mais non canonisé : on célèbre sa fete à Rome le 29 juillet. (*Acta SS. Ord. sancti Benedicti, sæcul. sext., pars 2a.*)

(1) On appelait ainsi l'autel placé devant le Crucifix qui surmontait habituellement, au moyen âge, l'arc triomphal (l'arc-doubleau qui précède le chœur).

(2) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 275, 363. — Il n'y a pas de régime dans la dernière phrase : « Hugo vero primas et Rangerus undique per marginem Ligeris sacraverunt... » et attendu sa connexion avec la précédente, on doit croire, ce semble, qu'il s'agit aussi de cimetières.

plus belles abbatiales de la France entière. Le style ogival de la première époque y présentait ses caractères de grandeur, de simplicité, de dignité, tels que nous les admirons dans les plus célèbres basiliques construites en ce style. Il nous en reste encore des dessins fidèles, d'après lesquels la pensée reconstitue facilement l'édifice dans son entier. Ces dessins ont été exécutés au moment où l'on démolissait le monument. Cet acte de vandalisme a été consommé, dans les premières années du siècle actuel, au moment où, de tous côtés, la religion, sortie victorieuse des terribles luttes de 1793, commençait à rentrer dans nos églises trop longtemps abandonnées et profanées. Ainsi, par un malheur à jamais déplorable, les deux grandes basiliques dédiées à saint Martin, l'une dans la ville de Tours, l'autre à la porte de la ville, à Marmoutier, ont été ruinées au moment où l'on pouvait espérer de les sauver et les conserver à la piété des fidèles, aussi bien qu'à l'étude et à l'admiration des archéologues, amis de nos antiquités religieuses et nationales.

IV

Monastère du Mont-Saint-Michel.—Nous ne dirons rien des traditions relatives au Mont-Saint-Michel, antérieurement à l'établissement du christianisme dans les Gaules. Il paraît constant qu'aux ve et vi^e siècles la montagne était réunie au continent par une vaste et épaisse forêt. Il y avait alors de nombreux solitaires, qui se réunirent pour vivre en commun dans un monastère, sous la conduite de saint Pair, évêque d'Avranches. Ce premier monastère n'était que la réunion de quelques cabanes informes ; il fut refait et aggrandi en 709, disposé sur un plan plus régulier par saint Aubert, 12e évêque d'Avranches. Il fit construire sur la cime du mont une église circulaire qu'il consacra sous l'invocation de l'archange saint Michel. A partir de cette époque, ce lieu fut connu sous le nom de *Mons Michaelis in periculo maris* (*le Mont-Saint-Michel au péril de la mer*).

Devenu célèbre dans toute la France, et même dans l'Europe, le Mont-Saint-Michel devint l'objet des bienfaits de plusieurs souverains. Il fut richement doté en 912 par Rollon ; en 966, son petit-fils, Richard Ier, remplaça, par une église vaste et des logements spacieux, les constructions de saint Aubert. Ces nouvelles constructions, terminées en 996, furent entièrement détruites par le feu en 1001. Tous les édifices et tous les bâtiments qui existaient sur le Mont-Saint-Michel disparurent à cette époque, car je viens de dire que les constructions de saint Aubert avaient été enlevées et remplacées par celles du duc Richard. Ce serait donc en vain que le voyageur, guidé par l'amour de la science et le désir de rattacher l'étude de l'art à l'étude des faits historiques, viendrait chercher sur ce mont les ruines des édifices qui y furent élevés avant le xie siècle.

Richard II, héritier de la puissance et des sentiments religieux de son père, entreprit, en 1020, de rétablir ce que le feu avait détruit. Il fut secondé dans cette louable entreprise par Hildebert, qui était alors abbé du monastère ; mais le duc Richard, voulant donner aux nouvelles constructions des proportions plus fortes et plus grandes que celles qui avaient été adoptées par son père, et le plateau situé au sommet du rocher qui avait servi de base aux constructions de saint Aubert, ensuite à celles de Richard Ier, ne pouvant être agrandi qu'au moyen de travaux d'art dont l'exécution offrait les plus grandes difficultés au milieu de ces cimes de rochers, il est probable qu'on eût été obligé de se contenter des proportions suivies dans les premières constructions, si Hildebert n'avait eu l'idée grande et hardie d'augmenter la surface du plateau au moyen de fortes voûtes qu'il appuya sur dix gros piliers ou colonnes cylindriques, placés dans les parties basses et adjacentes à ce plateau. A l'aide de ces travaux remarquables, encore aujourd'hui d'une belle conservation, il fut possible au savant abbé de jeter les fondements, et de baser sur le sommet du mont, un édifice beaucoup plus grand et plus spacieux, que ceux qui avaient été élevés jusqu'alors.

La nef de l'église, remarquable par l'ancienneté de son architecture, n'a plus la longueur que Hildebert lui avait donnée : par la suite on enleva le portail et une partie de cette nef, pour agrandir le parvis qui se trouve à l'occident de cette église; et quelques années avant la révolution de 1789, on refit le portail qui existe maintenant, lequel se fait remarquer par le bizarre assemblage des deux architectures grecque et romane.

Hildebert n'eut pas le bonheur de voir finir ce majestueux édifice dont il avait conçu le plan et commencé l'exécution avec autant d'habileté que de hardiesse; la nef n'était même pas totalement terminée lorsqu'il mourut. Son successeur, Raoul de Beaumont, acheva, vers 1060, ce superbe monument.

En 1103, la voûte de l'église s'écroula et entraîna dans sa chute une partie des dortoirs. Dix ans après, la foudre ayant mis le feu à l'abbaye, tout fut détruit, à l'exception des grosses colonnes, des voûtes et des parties de l'église qui, par leur nature, ne purent devenir la proie des flammes. Roger, 11e abbé, fit réparer tous ces désastres vers 1122 : non-seulement tous les bâtiments furent relevés plus beaux et plus solides, mais il en fit construire de nouveaux.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les gros piliers ou colonnes cylindriques qui soutiennent particulièrement le chœur de l'église, sur la nef de cette église, qui remonte, comme ces piliers, au commencement du xie siècle, entrons dans cette belle salle des Chevaliers, construite un siècle plus tard, c'est-à-dire dans les premières années du xiie. Son architecture appartient à l'époque connue sous le nom de la *Transition:* c'est la réunion des deux architectures romane et gothique. Quatre rangs de colonnes d'un

assez fort diamètre, et dont les chapiteaux ornés de trèfles ne sont chargés d'aucunes figures grotesques, supportent une belle voûte, divisée en nombreux compartiments par des nervures saillantes et régulières, laquelle supporte à son tour le joli cloître dont je vais bientôt parler.

Ces colonnes, belles et simples, donnent à cette pièce un aspect de force et de noblesse parfaitement en rapport avec son nom et les idées qu'on y attache. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver dans ce genre d'architecture un morceau plus complet, plus beau, et mieux conservé.

Le grand réfectoire des religieux, qui remonte vers 1216, est une des parties les plus remarquables de l'abbaye; on y trouve encore le mélange du roman et du gothique; cette pièce se fait principalement remarquer par ses larges proportions: elle n'a pas les détails et le fini de la salle des Chevaliers; mais elle conserve, dans la simplicité de son architecture, un air de grandiose et de majesté qu'il est difficile de ne pas admirer.

Les dortoirs, la bibliothèque et l'infirmerie, qui doivent avoir été construits vers cette époque de 1216, puisqu'ils sont du même style que l'ancien grand réfectoire des religieux, portent également ce cachet de grandeur qui caractérise le XIIIe siècle, où l'architecture gothique atteignit rapidement un haut degré de magnificence.

Mais si la hardiesse, la grandeur et l'élévation de ses formes furent, aux XIIIe et XIVe siècles, ses caractères dominants, il ne faut pas croire que cette architecture fût alors incapable de joindre à tout ce grandiose les détails pleins de grâce et de richesses qu'on s'appliqua à lui donner en 1400 et 1500.

Le cloître en est une preuve bien complète.

Ce fut vers 1220 que Raoul de Villedieu, 20e abbé du monastère, commença ce cloître, qui ne fut terminé qu'en 1228. C'est un carré ou galerie quadrangulaire que forme un triple rang de colonnettes, qui sont d'un goût et d'un fini admirable: les unes sont en granit, en marbre granitelle et en tuf; les autres en stuc, composé de débris de coquilles.

Il serait difficile, au premier coup d'œil, de donner une date positive et de préciser le style architectonique de cette jolie construction, où l'on trouve une légèreté, une beauté d'ensemble, un goût et un fini dans les détails, qui sembleraient n'appartenir nullement à son temps. L'élégance des colonnettes isolées ou en faisceaux, le travail des voûtes en ogives, la délicatesse des nervures, et le fini des entre-ogives ornées de rosaces d'un travail très-riche et très-varié, sembleraient ne pas permettre de les faire remonter au delà du XVe siècle. Il n'y a qu'en examinant avec beaucoup d'attention le travail des chapiteaux, la grande variété des ornements et leur nature, les nombreuses rosaces, les quatrefeuilles, les trèfles arrondis et lancéolés, les feuilles de chêne et de lierre, qui entrent en diverses combinaisons dans ces ornements, qu'on reconnaît la manière de faire du XIIIe siècle.

Pendant les temps, de douloureux souvenirs, qui suivirent la bataille d'Azincourt, l'abbaye du Mont-Saint-Michel fut privée de ses revenus et se trouva presque sans ressources; un manuscrit de 1420 dit qu'on fut obligé de vendre les effets les plus précieux du trésor « *pour souldoyer gens d'armes en icelle place à l'encontre des Anglais.* » On fut obligé d'abandonner les travaux de réparations, d'où il résulta de grands malheurs; entre autres, le chœur de l'église s'écroula en masse en 1421. Mais, par suite de la bataille de Formigny, nos provinces ayant été délivrées de la présence de l'étranger, il fut possible au cardinal Destouteville, abbé du Mont, d'y entreprendre de grands travaux. Il jeta, en 1451, les fondements du chœur qui existe maintenant, et il y travailla jusqu'à sa mort, qui arriva en 1482. Il n'est pas étonnant qu'il ait mis un grand zèle à faire réparer cette abbaye, que son frère, Louis Destouteville, avait su défendre avec habileté et grande vaillance.

Le Mont-Saint-Michel, étant la seule place de la basse Normandie qui n'eût pas ouvert ses portes à l'armée anglaise qui occupait cette contrée, devait s'attendre à être attaqué. Aussi le fut-il, le 6 juin 1423, par cette armée commandée par le sire de Lescalle, et traînant avec elle, disent les mémoires du temps, «*machines et gros engins de guerre.*» Il eût infailliblement tombé au pouvoir de l'ennemi, sans le dévouement héroïque de 119 gentilshommes qui, au moment de l'attaque, s'y enfermèrent avec Louis Destouteville, capitaine du Mont. Ce noble dévouement ranima l'espoir et le courage des habitants, et fut couronné du plus grand succès. Les assiégeants parvinrent, disent encore les mémoires du temps, « à faire de larges brèches dans les murailles, et furent vertement repoussés dans les divers assauts qu'ils donnèrent. »

Et ces vainqueurs d'Azincourt, qui avaient traversé une partie de nos provinces sans rencontrer d'obstacles, furent arrêtés au pied des faibles remparts du Mont-Saint-Michel. Après un long siége, dans lequel ils perdirent bon nombre de leurs soldats, ils furent obligés de se retirer en abandonnant leur artillerie. On voit encore aujourd'hui, à l'entrée du Mont, deux pièces de cette artillerie, que les habitants montrent avec orgueil, comme une preuve irrécusable de la vaillance de leurs ancêtres. Elles sont remarquables par leur forme et leur énorme grosseur.

La mort du cardinal Destouteville arrêta les travaux du nouveau chœur. Ces travaux languirent sous son successeur, et ce ne fut qu'en 1521 qu'ils furent achevés.

Cet édifice, qu'on mit 70 ans à construire, est remarquable par son élévation et par son travail extrêmement léger, svelte et hardi.

MONOGRAMME. — I. Nous trouvons fréquemment sur les monuments chrétiens des catacombes plusieurs monogrammes de Notre-Seigneur. Les deux plus remarquables sont le ☧ (*Chi Ro*) et l'*alpha* et l'*oméga*, A et Ω.

Nous en avons déjà traité à l'article Catacombes et à l'article Labarum.

Notre-Seigneur dit de lui-même dans l'Apocalypse : *Ego sum Alpha et Oméga, principium et finis.* Les chrétiens n'ont pas trouvé de meilleur moyen pour le désigner, d'une manière cachée pour ceux qui n'étaient pas initiés, que d'employer les deux dernières lettres de l'alphabet grec. Ces deux lettres avaient pour eux une signification évidente : ils les comprenaient aisément, de même que le symbole du poisson.

Consultons quelques-uns des plus anciens écrivains ecclésiastiques. Nous avons déjà cité l'Apocalypse, cap. i, vers. 8 : *Ego sum* A et Ω, *primus et novissimus principium et finis, dicit Dominus.* On lit encore au chapitre xxii, verset 13 : *Ego sum* A *et* Ω, *primus et novissimus, principium et finis.* Clément d'Alexandrie s'exprime ainsi au livre Ier, chapitre 6 du Pédagogue : *Jure justis lac Dominus pollicetur, ut aperte verbum esse utrumque ostendatur;* A *et* Ω, *principium et finem.*

Tertullien dit sur le même sujet (lib. *de Polygamia*, cap. 5) : *Duas Græciæ litteras summam et ultimam sibi induit Dominus, initii et finis concurrentium in se figuras; uti quemadmodum* A *ad* Ω *usque volvitur, et rursus* Ω *ad* A *replicatur, ita ut ostenderet in se esse et initii decursum ad finem, et finis recursum ad initium : ut omnis dispositio in eum desinens, per quem capta est, per sermonem scilicet Dei, qui caro factus est, proinde desinat quemadmodum et cœpit.*

Ce passage a été copié par saint Isidore de Séville dans son livre Ier des *Etymologies*, chapitre 3.

Saint Epiphane déduit de ce passage et de ces deux lettres la double nature de Notre-Seigneur.

Origène en fait autant dans son Commentaire sur saint Jean (tom. Ier) :

Prudence, hymne ix, s'exprime ainsi:

Corde natus es parentis ante mundi exordium,
Alpha et Ω *cognominatus, ipse fons et clausula*
Omnium, quæ sunt, fuerunt, quæque post futura sunt.

On trouve plusieurs monnaies impériales marquées des lettres *Alpha* et *Oméga.* On peut consulter à ce sujet Gretzer, tom. III; Lipse, lib. iii *de Cruce*, cap. 15.

A l'occasion de ces deux lettres, un certain Marc et un certain Colabarsus établirent leur hérésie sur l'alphabet grec. Tertullien dit à ce sujet, *de Præscript.*, cap. 50 : *Non defuerunt post hos Marcus quidam et Colabarsus, novam hæresim ex Græcorum alphabeto componentes. Negant enim veritatem sine istis posse litteris inveniri ; imo totam plenitudinem et perfectionem veritatis in istis litteris esse dispositam ; propter hanc enim causam Christum dixisse : Ego sum* Alpha *et* Omega.

II.

Extrait d'un traité sur le monogramme du très-saint nom de Jésus, publié à Rome, en 1747. — Dans ce traité curieux, l'auteur ne cherche pas à montrer les trésors mystérieux de grâce et de bénédiction qui sont enfermés dans le saint nom de Jésus, suivant le témoignage unanime des saints Pères. Il se propose uniquement d'indiquer les *caractères* dont les fidèles se sont servis pour marquer ou exprimer ce nom divin. En premier lieu, sur les vêtements des figures des plus anciennes mosaïques, les lettres T, X, I et H, se rencontrent fréquemment. Bosio et Arringhi les expliquent de la manière suivante. Le T représente la croix, suivant un passage d'Ezéchiel (ix, 4) ; le X est la forme modifiée de la croix, que l'on a appelée plus tard *croix de saint André;* le I est la lettre initiale du saint nom de Jésus ; la même lettre en grec signifie le nombre dix. Or, Clément d'Alexandrie dit, sur le psaume xci, 4 : « Pourquoi le luth à dix cordes ne signifierait-il pas le nom de Jésus, puisqu'il est désigné par la lettre qui signifie dix ? » Enfin, la lettre H est expliquée de la même manière ; c'est la lettre grecque Èta, qui représente aussi le saint nom. Les circonstances peuvent seules guider dans l'interprétation de ces caractères ou d'autres semblables. Nous devons ajouter ici que Ciampini et Buonarotti ne croient pas que ces lettres aient une signification. On peut consulter sur le même sujet Suarez, évêque de Vaison, *de vestibus litteratis.*

Quelques exemples très-anciens nous offrent les lettres IH ensemble et reproduisant le nom de Jésus. Un, entre autres, au pied du tombeau d'une vierge, où l'on voit une ancre avec les caractères IH ☧ ΔΟΥΛΗ, c'est-à-dire *ancilla Jesu Christi*, titre, selon la remarque de Boldetti, fréquent sur les tombes des vierges chrétiennes, dans les premiers âges. Arringhi a donné la gravure d'une pierre présumée antérieure au viie siècle, représentant le Christ donnant les clefs à saint Pierre ; au-dessus des deux personnages on voit les caractères IHC et ΠΕΤ, surmontés d'un trait pour marquer une abréviation : on y doit donc lire IHCOYC et ΠΕΤΡΟC, Christus et Petrus.

Il paraît, d'après un grand nombre de monuments antiques ou au moins antérieurs au ixe siècle, que saint Bernardin ne fut pas l'inventeur de ce monogramme au xve siècle, mais seulement l'auteur de la forme dans laquelle nous le voyons présentement. Le monogramme que l'on voit écrit en caractères gothiques IHS, et entouré d'un cercle lumineux, avec des rayons éclatants, est entouré de cette inscription : *In nomine Jesu omne genu flectatur cœlestium, terrestrium et infernorum.*

On peut faire la remarque, d'après les monuments, que la dévotion au monogramme du saint nom était bien moindre avant le temps de saint Bernardin de Sienne qu'elle n'a été depuis. On peut consulter sur saint Dominique, qui, comme saint Bernardin, recommanda fortement la dévotion envers le monogramme, les *Acta sanctorum* des Bollandistes, tom. VII, pag. 477.

Les Grecs ont souvent abrégé le nom de Notre-Seigneur de la manière suivante IC. XC. Le savant Du Cange a traité de cette manière d'exprimer le nom de Jésus-Christ dans son livre *de inferioris ævi Numismat.*, n° xxviii.

III.

Le monogramme du nom de la sainte Vierge est formé des lettres MA. MR. et AM, qui signifient MARIA, MARIA REGINA, AVE MARIA. On trouve quelquefois la lettre M seule pour désigner le nom de la sainte Vierge, et cette lettre était ornée d'emblèmes de toute espèce.

MONOGRAPHIE. — La description et l'histoire d'un monument en est la *monographie*, laquelle se complète par une série de dessins représentant le plan géométral, les principales élévations et coupes de l'édifice. Aucun travail n'est plus utile que celui des monographies. C'est le meilleur moyen de parvenir à la connaissance approfondie de l'architecture du moyen âge. Les antiquaires anglais nous ont devancé dans l'étude approfondie de chacun de leurs grands monuments : ils ont publié à ce sujet un grand nombre d'ouvrages recommandables. Nous citerons, comme modèle du genre, le magnifique travail du docteur Milner, évêque catholique de l'un des districts de l'Angleterre, sur la cathédrale de Winchester. Toutes les qualités de science, de critique, de style, se trouvent dans ce beau livre, comme dans tous ceux que nous devons à la plume de ce savant écrivain et de cet habile controversiste. Dans son *Histoire de la cathédrale de Winchester*, il a rendu service à l'histoire générale et à l'archéologie de la Grande-Bretagne, comme dans ses *Lettres au docteur Sturges*, et surtout dans la *Fin de la controverse*, il a rendu service à la cause du catholicisme.

En France, on a compris aussi le mérite et l'avantage des monographies. On s'est mis à l'œuvre, et le Comité historique des arts et monuments, voulant donner l'exemple, a publié la monographie de la cathédrale de Noyon et continue la publication de la monographie de la cathédrale de Chartres et celle de la statistique monumentale de la ville de Paris.

Les antiquaires ont également publié des monographies importantes. Les PP. Arthur Martin et Charles Cahier ont mis au jour la monographie des vitraux du XIIIe siècle de la cathédrale de Bourges : monographie justement estimée, dont les planches toutefois sont supérieures au texte. Nous avons publié, M. l'abbé Manceau et moi, une monographie des vitraux du XIIIe siècle de l'église métropolitaine de Tours : les dessins, très-fidèlement exécutés, sont de M. J. Marchand, notre compatriote, membre de plusieurs sociétés savantes.

MONOLITHE, formé d'une seule pierre. — Dans les églises du XIIe siècle et celles du XIIIe, on remarque de très-belles colonnettes monolithes. Les colonnes d'une seule pierre sont beaucoup plus rares, à moins qu'elles ne soient en granit, comme celles qui ornent la façade principale de l'église de Saint-Remi de Reims, ou en marbre, ou en une pierre fine et compacte.

MONOPÉDICULÉS. — Les *fonts monopédiculés* sont ceux dont la cuve baptismale est supportée sur un seul pédicule. Cette expression a été employée par M. de Caumont, dans sa classification des fonts baptismaux du moyen âge. *Voy.* BAPTISTÈRE, FONTS.

MONOPTÈRE. — Espèce de temple chez les anciens, de forme ronde, et qui n'avait point de murailles ni de *cella*, mais seulement une coupole soutenue sur des colonnes.

MONOSTYLE. — Un édifice monostyle est celui qui est entièrement construit dans un même style. Il n'existe qu'un très-petit nombre de monuments, rigoureusement parlant, qui soient monostyles. La plupart des édifices importants ont été construits à plusieurs époques, ou changés, modifiés, augmentés, restaurés, suivant des idées différentes de celles qui ont présidé à leur érection. Il ne faut jamais oublier cette observation, quand on étudie quelqu'une des constructions les plus considérables du moyen âge, et qu'on veut déterminer l'âge de chacune des parties. Agir autrement, ce serait s'exposer à commettre des fautes graves de chronologie archéologique.

MONSTRANCE. — *Monstrance* est l'ancien mot français qui a été remplacé depuis par celui d'*ostensoir*. C'était, dans l'origine, une espèce de ciboire ou de pyxide transparent, dans lequel on plaçait la sainte eucharistie exposée à l'adoration des fidèles. L'usage des monstrances n'est pas très-ancien. Il est impossible, il est vrai, de préciser l'époque où commença la coutume d'exposer le Saint-Sacrement, et par conséquent de se servir de monstrances proprement dites ; mais comme la procession solennelle de la Fête-Dieu ou du *Corpus Domini* ne fut instituée qu'à la fin du XIIe siècle, et que le Saint-Sacrement y était d'abord porté dans un ciboire fermé, il n'est pas probable que les monstrances aient été introduites avant le XIVe siècle, et même généralement usitées avant le XVe siècle. La forme primitive de ces vases sacrés a varié considérablement. La première aura été vraisemblablement celle d'une petite tour de métal précieux, avec quatre ouvertures garnies de verre ou de cristal. Les Célestins de Marcoussy, en France, possédaient jadis un Missel manuscrit, écrit en 1374, dans lequel la lettre initiale D, qui se trouvait au commencement des prières de la Fête-Dieu, contenait une miniature représentant un évêque portant le Saint-Sacrement dans une tour du genre de celle dont nous parlons, accompagné de deux acolythes portant des cierges allumés.

Il y eut des monstrances en forme de statuettes représentant divers personnages. L'abbé Thiers fait mention d'une monstrance de cette espèce, qui appartenait à l'église paroissiale de Saint-Menehou, en Champagne, dans l'année 1486. Elle consistait en une image de saint Jean-Baptiste, montrant du doigt l'Agneau qu'il tient sur son bras. Cet agneau était le ciboire, et il y avait quelques petites ouvertures garnies de cristal.

Il y avait des monstrances en forme de croix. On en trouve une de cette espèce mentionnée dans l'inventaire des ornements

de la cathédrale de Paris, en 1438. « *Item*, une croix d'argent doré que soutiennent deux anges, pesant en tout 12 marcs, en laquelle on porte le corps de Notre-Seigneur au jour du Sacrement, que donna M. Gerard de Montagu, chanoine, et depuis évêque de Paris. »

Plusieurs monstrances consistaient en un large tube de cristal fixé sur un pied en métal, et surmonté d'un riche dais ou baldaquin. Cette forme fut communément usitée au XVe siècle, et on en possède des modèles charmants sous le rapport de l'élégance, de la légèreté, de la richesse de la matière et du fini du travail.

La forme des monstrances modernes est un soleil rayonnant au centre duquel est une espèce de pyxide. Cette forme de monstrance ou d'ostensoir est commune depuis le XVIIe siècle : on en trouve des modèles dès le XVIe siècle. Thiers cite un Graduel manuscrit, appartenant d'abord à la Sainte-Chapelle de Paris, écrit sous le règne de Louis XII, mort en 1515, dans lequel une miniature représente une procession du Saint-Sacrement : l'hostie est placée dans une monstrance en forme de soleil.

Les honneurs extérieurs et solennels rendus à Notre-Seigneur dans la sainte eucharistie ont toujours été attaqués avec violence par les protestants, et leurs objections s'appuient surtout sur la pratique de l'Eglise primitive. Mais ils oublient que l'Eglise catholique, dirigée par l'Esprit-Saint, introduit des pratiques nouvelles quand la foi attaquée par les hérétiques doit être manifestée publiquement et solennellement. Ainsi, l'élévation de l'hostie à la messe n'eut lieu qu'après l'hérésie de Bérenger, et les processions solennelles du Saint-Sacrement ont été prescrites en expiation des blasphèmes et des sacriléges des hérétiques modernes.

MONTÉE DE VOUTE. — La *montée d'une voûte*, c'est la hauteur d'une verticale abaissée du milieu de la douelle d'une clef de voûte, sur la ligne qui passe par les deux naissances de sa courbure.

MONTIER, MONSTIER ou MOUTIER. — Ce mot a vieilli et signifie un *monastère* ou une *église*, quelquefois une *église cathédrale*, quand le chapitre était composé de chanoines réguliers. Originairement on appelait *monstier* ou *moûtier*, chaque cellule de moine, comme on voit dans saint Jérôme, saint Athanase et Cassien. Depuis, ce mot s'est étendu à l'ensemble de la communauté. En Allemagne, on appelle encore *munster* les grandes églises autrefois desservies par des moines. En Angleterre, beaucoup de cathédrales sont appelées *minster*, pour la même raison. *Voy*. ABBAYE, ABBATIALE, MONASTÈRE.

MONT-JOIE. — Dans le principe, en France, on appelait *monts-joie* des tertres, naturels ou factices, qui servaient d'indication aux passants pour les diriger dans leur chemin. Les païens avaient consacré cette coutume, en l'honneur de Mercure qui présidait aux grands chemins, suivant la mythologie. Les chrétiens ont sanctifié cette coutume en érigeant des croix sur ces monticules. C'est ce qui explique pourquoi on rencontre fréquemment des croix sur des tertres de gazon, à l'embranchement des chemins. Cet usage s'est conservé, dans nos campagnes, jusqu'à nos jours.

Il paraîtrait, d'après plusieurs auteurs, que les monts-joie ne seraient pas autre chose que ce que les antiquaires modernes appellent *tombelles* ou *tumulus*. En plusieurs circonstances, en effet, on les voit désigner sous le nom de Mont-joie le tertre de terre ou de pierre, recouvert d'herbe, que l'on élevait sur la tombe d'un chef, d'un général, ou d'un autre personnage distingué. Chaque soldat, dans ces cérémonies funèbres, apportait une pelletée de terre, et alors le tertre funéraire était d'autant plus haut que le nombre des soldats était plus considérable.

Chacun sait que jadis *Mont-joie saint Denis* était le cri de ralliement des Français à la guerre. Les ducs de Bourgogne criaient *Mont-joie saint André*, parce qu'ils avaient la croix de saint André sur leurs drapeaux ; les ducs de Bourbon, *Mont-joie Notre-Dame*, et les rois d'Angleterre *Mont-joie Notre-Dame, saint Georges*.

MONUMENT. — Dans le langage archéologique, un *monument* est un objet antique propre à donner des renseignements sur l'histoire ou les arts. On applique ce nom, non-seulement aux constructions d'architecture, mais encore aux statues, sculptures, médailles, pierres fines gravées, etc., qui remontent à une époque reculée. *Voy*. ANTIQUITÉS, ARCHÉOLOGIE.

MORESQUE. — L'architecture moresque, dont l'*Alhambra* peut être regardé comme l'expression la plus complète, a exercé quelque influence sur les monuments chrétiens de l'Espagne. On peut consulter à ce sujet le grand ouvrage intitulé : *L'Espagne artistique et monumentale*, le texte en espagnol et en français, par MM. Villa-Amil et Patrizio de la Escosura. On y voit plusieurs monuments religieux très-intéressants où l'art moresque a laissé des traces évidentes. Il en est de même de certains édifices civils, élevés sous la même direction artistique. Nous avons mis à la fin du volume le dessin d'une ancienne porte, située près de celle de Visagra, à Tolède, comme un spécimen des curieuses modifications introduites par le style moresque dans l'art de bâtir. (*Voy*. fig. à la fin du vol.)

MORTIER. *Voy*. CIMENT.

Le mortier est un mélange de chaux et de sable ; on l'appelle *ciment* quand le sable est remplacé par de la brique pilée. Il sert à unir solidement les pierres entre elles, et à les poser sur des assises horizontales, de manière à ce que les angles de l'appareil ne soient pas en contact et n'éclatent point. Le mortier bien préparé acquiert promptement la dureté de la meilleure pierre. Les anciens excellaient dans l'art de préparer le mortier. Il en fut de même au moyen âge. Aussi les constructions anciennes sont-elles, sous ce rapport, fort remarquables, et propres à servir de modèles aux constructeurs modernes.

Les anciens ont quelquefois réuni leurs appareils, sans faire usage de mortier. C'est ce qui eut lieu dans les constructions dites pélasgiques ou cyclopéennes. Cela se pratique encore dans l'assemblage des pierres qui formaient les tambours des hautes colonnes : les surfaces en contact en étaient préalablement usées par le frottement, de manière à s'adapter ensuite aussi exactement que possible.

Nous avons eu l'occasion de dire déjà que les épaisseurs des joints des appareils pouvaient servir de caractère archéologique, surtout dans les monuments antérieurs au XIe siècle, ou des premiers temps de ce même siècle. Le mortier y est saillant entre les appareils et d'une dureté extraordinaire.

Il faut ajouter que la nature des différents mortiers employés dans les constructions ne saurait guider l'antiquaire dans ses appréciations dans une contrée déterminée. La variété des matériaux a suivi communément celle du sol lui-même.

MOSAIQUE.—I. La mosaïque, suivant l'acception la plus générale de ce mot, est un ouvrage dans lequel, à l'aide de matières solides et colorées, soit naturelles, soit artificielles, on parvient à rendre, par les formes et les couleurs, l'image de tous les objets de la nature.

Les pierres, les marbres et les pâtes de verre, ont été chez les anciens les matières le plus ordinairement employées dans ce travail. C'est de la disposition et des différentes grandeurs de ces éléments, ainsi que de la diversité des procédés par lesquels on les met en œuvre, que sont venues les dénominations au moyen desquelles on a distingué dans la mosaïque trois espèces ou trois genres principaux.

La première espèce de mosaïque, nommée *opus tessellatum*, servait de pavé dans toute sorte d'édifices : elle était composée de petits cubes ou dés, de figures et de proportions à peu près égales, le plus souvent d'une lave azurée et d'une pierre blanchâtre, telle que le travertin : cette mosaïque n'offrait communément que ces deux couleurs. Mais dans les temples et dans les palais des grands, elle était formée de petits fragments de pierre ou de marbre de couleurs très-variées, et même de porphyre, de granit, de serpentin et d'autres matières précieuses.

Ces pierres étaient taillées en portions plus ou moins grandes, présentant des carrés, des ronds, des triangles et des polygones de toute espèce, combinés de manière à produire des compartiments agréables à la vue. On voit de ces magnifiques pavés à Rome, dans les églises de Sainte-Marie *in Trastevere*, de Sainte-Marie *in Cosmedin*, de Sainte-Croix *in Hierusalemme*; etc., etc.

La seconde espèce de mosaïque s'appelait *opus sectile*. Elle était composée de marbres d'une seule couleur, ou de deux couleurs seulement, sciés en feuilles ou plaques minces ; on les taillait suivant le dessin qu'on voulait exécuter; puis on les incrustait dans un marbre d'une couleur différente, de manière à former ou des compartiments de formes régulières, ou des représentations d'hommes, d'animaux, de feuillages, etc. Cette espèce de marqueterie en marbre s'employait pour les pavés ou pour les revêtements des murs.

La troisième espèce était appelée *opus vermiculatum*, à cause de la petitesse des fragments de marbre ou de pâtes de verre dont on la composait, de la variété de leurs nuances, et surtout de leurs figures, qui n'étaient pas toujours carrées, mais adaptées aux contours des objets qu'elle devait rendre. Elle était souvent employée à orner les voûtes et les parties supérieures des édifices, parce qu'elle ne les chargeait pas trop.

Mais l'emploi le plus important de la mosaïque dite *opus vermiculatum*, consistait, dès les siècles les plus reculés, à former de grandes compositions représentant des traits historiques ou fabuleux.

C'était par ce choix et cette disposition des matières dont elle se composait, que cette espèce de mosaïque était devenue la rivale de la peinture, et qu'elle formait de véritables tableaux. C'est aussi par cette raison que nous en classons les productions parmi les monuments qui peuvent servir à l'histoire de la peinture, et peut-être même aurait-elle droit d'y prendre la première place sous le rapport de l'ancienneté.

Le luxe asiatique s'empara de bonne heure de l'usage des mosaïques pour décorer les palais et les maisons de plaisance. On trouve dans le livre d'Esther, au sujet d'une fête qu'Assuérus donnait à sa cour, le passage suivant : *Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.* (Cap. I, vers. 6.)

II.

Les mosaïques sont une importation grecque. La marqueterie que Pline appelle *genus pavimenti græcanici*, se composait de fragments de marbre, de porphyre et d'autres pierres, enchâssés les uns dans les autres, et formant diverses figures géométriques. Les Grecs de Byzance ont exécuté une énorme quantité de ces pavés, auxquels on a donné le nom d'*opus græcum*. Il est certain qu'on en a confectionné beaucoup dans ce système en Italie, au moyen âge ; on en retrouve, en effet, dans une foule d'édifices. Pour la décoration des murs, c'était un autre système. Des pièces de marbres furent encadrées dans des bordures formées de parcelles de porphyre, de serpentine, dorées, puis recouvertes d'une feuille de verre. On voit de ces mosaïques aux trônes des évêques, aux ambons, sur les frises et les corniches. Ces ornements, faits à Constantinople, se répandirent en Orient et en Occident ; on en voit dans un grand nombre d'églises en Sicile et en Italie.

Ciampini attribue l'invention de la mosaïque en émail aux Persans, qui enseignèrent cet art aux Assyriens, d'où il passa aux

Grecs et aux Romains. Mais ce furent les Byzantins qui réussirent à donner au verre transparent ou opaque la plus grande variété de nuances. Ils faisaient ainsi des dessins qui brillaient d'un grand éclat. Cette espèce de mosaïque, composée de cubes de verre émaillés, fut employée surtout pour décorer les murs intérieurs, les absides, les archivoltes des grandes arcades et les pendentifs des coupoles. En Italie, on a été même jusqu'à les placer à la façade des églises. Nous savons, d'ailleurs, par Anastase le Bibliothécaire, que l'on faisait venir d'Orient des ouvriers mosaïstes pour orner les édifices.

III.

La mosaïque s'introduisit de bonne heure dans nos monuments religieux. Elle est désignée dans les écrits des auteurs ecclésiastiques sous le nom d'*opus musivum, musaïcum, opus tessellatum, opus vermiculatum.* Dès l'époque de Constantin, l'art chrétien accepta la mosaïque comme élément principal de la décoration des basiliques. La mosaïque prit alors un immense développement : les murs des temples élevés par Constantin et ses successeurs dans la nouvelle capitale de l'empire, en furent recouverts. Les Grecs enrichirent cet art de nouveaux procédés, et, passionnés pour le luxe, ils imaginèrent d'introduire des feuilles d'or et d'argent sous des cubes de verre, qui jetaient dans les grandes compositions des mosaïstes un éclat et une richesse jusqu'alors inconnus. (Consultez à ce sujet la *Diversarum artium schedula,* du moine Théophile, lib. II, cap. 15.)

La dureté et l'inflexibilité des matières colorées que la mosaïque emploie ont garanti une longue durée à ses productions, dont les teintes ne peuvent subir d'altération sous l'influence du temps, du soleil ou de l'humidité. Par ces qualités, elle a acquis un caractère éminemment historique, en transmettant avec fidélité les types et les origines, et est devenue, dans les temples chrétiens où elle a été conservée, une véritable *tradition figurée* pour les rites et les costumes. On peut ainsi, dans les mosaïques comme dans les miniatures des manuscrits et dans les vitraux peints, étudier l'histoire de la peinture pendant les premiers siècles du moyen âge. L'église de Saint-Marc, à Venise, avec ses mosaïques, est encore un musée incomparable, dans lequel il est facile de suivre les diverses transformations de l'art, à partir du XIe siècle.

IV.

En se restreignant à imiter la peinture, la mosaïque dut chercher à améliorer ses procédés. Aux petites pierres de plusieurs couleurs, aux cubes de verre rapprochés les uns des autres, elle substitua des émaux colorés, réduits en filets variés dans leurs formes et dans leurs grosseurs, dont les nuances ont été portées jusqu'au nombre de dix mille. A l'aide de ces émaux, elle parvint à obtenir toutes les couleurs et à produire toutes les demi-teintes, toutes les dégradations de tons et toutes les transitions. Soutenue par d'aussi puissants moyens d'exécution, la mosaïque, vers la fin du XVIIe siècle, reprit une faveur immense, qui la conduisit rapidement à la perfection. Alors elle rendit à l'art de nouveaux et d'importants services, par la reproduction des chefs-d'œuvre des grands maîtres. Les papes, en faisant reproduire en mosaïque, dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome, les plus beaux tableaux du Vatican, leur ont assuré l'immortalité.

MOTTE. — On appelle *motte* un tertre naturel ou factice, sur lequel on avait établi, au moyen âge, le donjon d'un château. La *motte* est désignée en latin sous les noms de *colliculus, collis, clivus, acervus, mota.* De là vient que plusieurs châteaux, en France, ont conservé le nom de *La Motte.* Il faut bien se garder de confondre les *mottes féodales* avec les *tumulus* ou *tombelles druidiques.*

MOUCHARABY.— Sorte de balcon fermé, percé de mâchicoulis, et ordinairement placé au-dessus d'une porte pour en défendre l'entrée. Les premiers moucharabys sont généralement très-simples; mais on en voit du XVe siècle dont l'ornementation est élégante. (*Voy.* la fig. à la fin du vol.)

MOUCHETTE. — On appelle quelquefois *mouchette* le larmier de la corniche, ou plutôt le rebord du canal tracé sous son soffite, ainsi que le filet ou listel qui couronne un talon ou un quart de rond. *Voy.* LISTEL.

MOULURES. — I. Les moulures sont des ornements creux ou saillants, qui décorent certaines parties des édifices, et dont l'assemblage forme les corniches, les impostes, les chambranles, les bases des colonnes et des pilastres, etc., etc.

On divise les moulures en *droites, courbes* et *composées.*

Le *filet, réglet, bandelette, listel* ou *listeau,* est une petite moulure dont le profil est carré. (*Voy.* les fig. à la fin du vol., fig n° 1.)

Le *bandeau* ou *plate-bande* est un filet, d'une largeur beaucoup plus grande que la saillie ; fig. n° 2.

Le *larmier* est encore un filet, mais de grande dimension; fig. n° 3.

Le *quart de rond* ou *échine* est une moulure convexe formée du quart de la circonférence du cercle; fig. n° 4.

Le *cavet* est une moulure concave formée d'un quart de cylindre, mais creux; fig. n° 5.

Le *congé* n'est qu'un petit cavet; fig. n° 6.

Le *tore* ou *boudin* est une moulure ronde et saillante, formée d'un demi-cylindre; fig. n° 7.

La *baguette* n'est qu'un petit tore; fig. n° 8.

La *gorge* est une moulure concave, formée d'un demi-cylindre, mais creux ; fig. n° 9.

Le *talon* est une moulure convexe et concave, formée d'un quart de rond et d'un cavet; fig. n° 10.

La *doucine* est une moulure aussi convexe et concave; elle est formée des mêmes parties que le talon, mais en sens inverse; fig. n° 11.

La *scotie* est une sorte de gorge dont le profil est décrit de deux centres, situés sur une même horizontale; fig. n° 12.

La *bravette* ou *tore corrompu* est une moulure convexe, dont le profil est décrit de deux centres: c'est exactement le contraire de la scotie; fig. n° 13.

Chaque moulure courbe ou composée peut, en outre, être renversée, ou aplatie, ou recreusée, suivant la position des centres, d'où sont décrites les courbes formant le profil.

II.

On a proposé des désignations spéciales pour certaines moulures usitées dans les édifices du moyen âge. (A. Berty, *Dictionn. d'archit. du moyen âge*, pag. 214.) Nous devons les faire connaître.

Le *chanfrein* est une forme bien connue. On peut distinguer le *chanfrein ordinaire*, fig. n° 14; le *chanfrein renversé*, fig. n° 15: le *chanfrein double*, fig. n° 16.

Le mot *anglet* désigne une rainure rectangulaire. On peut distinguer : l'*anglet carré*, fig. n° 17; l'*anglet à chanfrein ordinaire*, fig. n° 18; l'*anglet à chanfrein renversé*, fig. n° 19; l'*anglet à chanfrein double*, fig. n° 20; l'*anglet à cavet ordinaire*, fig. n° 21; l'*anglet à cavet renversé*, fig. n° 22; l'*anglet à double cavet*, fig. n° 23; l'*anglet trapéziforme*, fig. n° 24; l'*anglet trapéziforme rectangulaire*, fig. n° 25.

Les moulures curvilignes sont beaucoup plus difficiles à distinguer; elles offrent en effet, surtout aux XVe et XVIe siècles, des contours si compliqués, qu'il serait impossible de les classer toutes dans un ordre parfaitement méthodique. On peut néanmoins distinguer :

Le *tore elliptique*, dont la coupe est une demi-ellipse, coupée suivant son petit diamètre; fig. n° 26.

Le *tore elliptique plat*, dont la coupe est également une demi-ellipse, mais coupée suivant son grand axe; fig. n° 27.

Le *tore ogive*, dont la coupe est une forme ogivale ; fig. n° 28.

Le *tore lancéolé*, qui affecte la forme lancéolée; fig. n° 29.

Le *tore en soufflet*, celui dont les contours ressemblent aux lames d'un soufflet; fig. n° 30.

MOUVEMENT et DÉCADENCE DE L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNE. — Après les luttes sanglantes du moyen âge, après les terreurs inspirées par une interprétation erronée des paroles du Maître, les chrétiens reprirent confiance, et le premier résultat de la certitude un moment ébranlée fut un élan de reconnaissance, une prière sublime, que les architectes chrétiens traduisirent dans un langage nouveau. De ce jour, tous les termes généraux de la synthèse catholique furent groupés, et les premières conséquences de ce travail furent des chefs-d'œuvre.

En France, ce mouvement architectural se fait sentir déjà au temps de Louis le Gros, pendant l'effervescence qui accompagne l'affranchissement des communes; il s'accélère sous Philippe-Auguste et saint Louis, et la progression en diminue avec l'intensité de la foi dès les premiers appels de l'égoïsme qui signalèrent le schisme des deux papes Urbain VI et Clément VII. En Allemagne, il est facile de saisir la trace d'une marche en ligne parallèle à celle-ci. En effet, à Fribourg, l'école de Herwin combinait les lignes du portail de la cathédrale avec les constructions d'une partie de la nef et le transsept, que le siècle précédent avait élevés; à Nuremberg, c'était le chevet de Saint-Sébalde et le portail latéral sud, qui opposaient des lignes pures, élancées, et une ornementation gracieuse, mais aussi large et sévère, aux combinaisons rudes et heurtées de la nef; enfin à Augsbourg, nous avons vu quelques travées ogivales remplacer dans la nef des pleins cintres romans, élevés à une époque un peu antérieure.

En laissant de côté, sauf à la reproduire plus tard, la question de priorité de la part de la France ou de l'Allemagne dans la rénovation de l'architecture chrétienne, nous observons que, dans la partie méridionale que nous avons visitée, nous avons rencontré bien peu de ce style transitoire si commun en France, qui semble retracer l'image d'une lutte entre deux systèmes, comme à l'abside de Vézelay et au portail de Saint-Pierre de Lisieux. Il ne faut pas non plus oublier le génie de l'Allemagne, qui se cramponne volontiers aux débris du passé : encore aujourd'hui elle compte au nombre de ses gloires les efforts de la Germanie pour conserver son organisation celtique et sa résistance à la force militaire de Rome, qui préparait le sol de la civilisation moderne. De là vint que le christianisme ne fit en quelque sorte que l'effleurer ; il ne put en extirper une foule de croyances et d'habitudes de la civilisation antérieure, qui aujourd'hui encore forment le fond de la poésie allemande, et qui autorisent encore la passivité sociale des femmes. Aussi la voix de Luther y trouva-t-elle un auditoire tout préparé. Ajoutons encore que Raoul Glaber (Glaber Radulphus), en notant le mouvement architectural de son temps, dit que c'était principalement la France et l'Italie qui se jetèrent avec joie dans la voie nouvelle, et qu'il ne fait nulle mention de l'Allemagne. Mais il nous suffit d'avoir posé la question ; il faudrait un travail spécial pour faire partager à nos lecteurs notre conviction à cet égard.

Si le doute est permis dans cette question, il est difficile, après un voyage au delà du Rhin, de n'être pas convaincu que la décadence s'y est manifestée un peu plus tôt qu'en France, et par des caractères particuliers. Nous avons déjà fait remarquer que l'individualisme s'était fréquemment manifesté dans les œuvres d'art de ce pays par les statues d'architectes et de tailleurs de pierre, comme à Weissembourg, à Nurem-

berg, etc., et par des écussons armoriés répandus à profusion aux clefs des voûtes et aux balustrades des galeries intérieures et extérieures. Rien n'est aussi commun que des supports pour les statues des saints, composés de deux anges tenant un écusson. Il est vrai que le même fait se représente en France dans les combinaisons confuses du style princier de la décadence; mais ce fait ne se présente ni si tôt, ni si fréquemment. Cela est surtout remarquable à l'église des Saintes-Femmes de Nuremberg : chacun des compartiments de la galerie du portail occidental enchâsse un écusson armorié, et ce portail est un des premiers exemples de la décomposition des formes catholiques pures. La maison du trésor de Saint-Laurent en est couverte ; on en trouve même dans les murs latéraux extérieurs de Saint-Sébalde, qui remontent à une époque à laquelle nous n'en avons jamais rencontré en France,

Et cela n'étonnera personne de ceux qui pensent que les révolutions qui éclatent un jour ne sont pas seulement le fruit d'un travail de la veille, ni ceux qui étudient l'histoire de l'art à un point de vue philosophique. Le sentiment qui porta les Allemands à recevoir avec enthousiasme les doctrines de Luther sur l'interprétation et la grâce, et qui rompit l'unité germanique au profit des petits princes d'outre-Rhin, était un sentiment individuel développé depuis longtemps, et qui devait se faire jour au premier appel. Dès son origine, il eut son expression dans l'architecture des peuples germaniques, et cette expression devint claire et nette en raison de l'exigence et de l'intensité du sentiment.

MULTILOBÉ, qui a plusieurs lobes. *Voy.* LOBE.

MUR. — I. On appelle *mur de fondation* celui qui est caché au-dessous du sol; *en élévation*, celui qui est au-dessus du sol; *de face*, celui qui est extérieur; *de refend*, celui qui est à l'intérieur; *de pignon*, celui dont le sommet est triangulaire et porte un toit; *de revêtement* ou *de soutènement*, celui qui soutient des terres; *d'appui*, celui qui sert de garde-fou; *de clôture*, celui qui ferme une enceinte; *droit*, dont les deux faces sont verticales ; *en talus*, dont une face est inclinée en arrière ; *en double talus*, dont les deux faces sont inclinées en sens contraire, de façon que le mur est moins épais au sommet qu'à la base.

II.

Les murailles bâties avec de gros blocs de pierre, à la base, et avec de petites pierres carrées, au sommet, comme celles que l'on désigne communément sous le nom de *gallo-romaines*, sont mentionnées dans un passage de saint Grégoire de Tours. En parlant des remparts de Dijon, attribués à Aurélien, auquel on attribue également la construction de cette ville, il s'exprime ainsi : *Murus vero illius de quadris lapidibus usque in viginti pedes, desuper a minuto lapide in altum pedes triginta, in latum pedes quindecim.* (*Hist.* lib. III, cap. 9.)

Ce genre de construction, qui se retrouve à Sens, à Tours, au Mans, et dans d'autres lieux, remonte donc à une époque antérieure au VIe siècle, temps auquel vivait l'évêque de Tours.

Ce qui est remarquable à Sens, comme à Tours, c'est que, dans l'épaisseur des murailles, on trouve de beaux débris de sculpture, avec des inscriptions qui montrent assez qu'ils proviennent de temples païens détruits. Or, il est à croire que ces monuments du culte païen n'ont été ruinés entièrement qu'après la conversion de l'empereur Constantin. Ce ne serait pas s'éloigner, sans doute, de la vérité, que d'affirmer que la plupart des édifices de cette nature ont été renversés vers le temps où saint Martin prêchait avec tant de fruit dans les Gaules.

MUSEAU. — On donne ce nom à l'accoudoir d'une stalle. Ce nom vient probablement de l'habitude qu'avaient les anciens sculpteurs de les tailler en museaux ou mufles d'animaux. *Voy.* STALLE.

MUTULE. — Modillon quadrangulaire de l'entablement dorique, qui correspond verticalement au triglyphe, et dont le soffite est orné de gouttes.

N

NAOS. — Dans les temples antiques, le *naos* était la même chose que la *cella* : c'était la partie fermée du temple antique, le sanctuaire. Au fond, était placée la statue de la divinité à laquelle le temple était consacré.

Quand on emploie le mot *naos* pour désigner une partie de l'église chrétienne, il signifie la *nef*, qui est distincte du *béma* ou sanctuaire, et du *pronaos* ou partie antérieure de l'édifice, vestibule ou *narthex*.

NARTHEX. — Le *narthex*, selon l'acception actuelle de ce mot, était l'espèce de vestibule ou de porche qui précédait les basiliques chrétiennes, et où se retiraient les catéchumènes et les pénitents pendant une certaine partie de la messe. Le *narthex* s'ouvrait dans la basilique par une, deux ou trois portes de communication. Aujourd'hui on emploie le mot *narthex* comme synonyme de *porche*. Nous devons ajouter qu'il existe, dans les écrits des savants, de l'incertitude sur la vraie disposition du *narthex* dans les monuments chrétiens primitifs. Ce qui paraît moins incertain, c'est qu'indépendamment du *pronaos intérieur*, il y avait quelquefois un vestibule extérieur d'une disposition analogue, qui en était séparé par une sorte de cour appelée *atrium*. On peut consulter à ce sujet les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XVII, pag. 213, et tom. XIX, pag. 422.

NATTES. — Dans certaines églises romano-byzantines, notamment dans la nef de la cathédrale de Bayeux, les murs sont décorés,

à l'intérieur, d'ornements entrelacés, figurant des nattes.

NAVIRE. — Chez les anciens, un navire voguant à pleines voiles était l'emblème du bonheur et du succès, Winckelmann en cite pour exemple une médaille de l'empereur Adrien. Les chrétiens des premiers âges s'emparèrent de cet emblème et lui donnèrent une nouvelle signification. Placé sur le tombeau des martyrs, il indiquait le *triomphe céleste*, de même que le *navire au port* indiquait le repos de l'âme au *port du salut*. *Voy.* Catacombes.

NÉBULES. — Ornement d'architecture de la période romano-byzantine, représentant des dents arrondies en forme de nuages pendants, ou plutôt des espèces de festons saillants, qui remplacent quelquefois la frise, dans les monuments du XIIe au XIIIe siècle.

Le Comité des arts et monuments a donné le nom de *tore ondulé* à la *frette ondulée*, que quelques antiquaires appellent *nébule*.

NEF. — La *nef* ou le *vaisseau* d'une église, dans son sens le plus général, est la partie comprise entre le portail de l'ouest et le transsept. On distingue, dans les grands monuments, la *nef majeure* ou *grande nef*, et les *nefs mineures* ou *collatéraux*, que l'on appelle encore quelquefois les *bas-côtés*. Il y a des édifices, même de grande dimension, qui n'ont qu'une seule nef, comme la cathédrale de Saint-Maurice d'Angers; il y en a qui ont deux nefs mineures, qui se prolongent en *déambulatoire*, autour du sanctuaire, comme la cathédrale de Reims, celle de Tours, etc.; il y en a qui ont cinq nefs mineures, comme la cathédrale de Paris, celle de Bourges, etc.; il y en a qui en ont sept, comme la cathédrale d'Anvers; il y en a qui ont deux nefs mineures à la partie inférieure du monument, et quatre à la partie absidale, comme à la cathédrale du Mans, où la nef majeure est du XIe et du XIIe siècle, et la région absidale du XIIIe siècle, comme à l'ancienne abbatiale de Saint-Julien de Tours, qui est tout entière du plus pur style ogival primitif.

On a remarqué que les églises conventuelles des ordres mendiants avaient une nef majeure, accompagnée d'une seule nef mineure. Cette irrégularité était destinée à marquer la pauvreté de la communauté. Beaucoup d'églises rurales, même des plus élégantes dans l'ensemble de leur construction, présentent la même disposition. Ce n'était pas pour faire montre de pauvreté, mais c'est que ces églises étaient pauvres en réalité.

On a observé que, dans un certain nombre d'églises, une des nefs mineures, celle de droite, était plus large que celle du côté opposé. On a prétendu que le côté droit étant destiné autrefois aux hommes, devait indiquer leur prééminence sur les femmes qui occupaient le côté gauche. Cette explication est-elle bien admissible, surtout quand il s'agit d'églises bâties à une époque où la séparation des sexes était tombée en désuétude depuis longtemps?

Les nefs sont séparées les unes des autres par de grandes arcades, largement ouvertes, à plein cintre ou en ogives portées sur des colonnes monocylindriques ou sur des piliers. Quelquefois, comme à Noyon et à Bourges, les colonnes et les piliers alternent, ou au moins les piliers sont de dimensions variées. Cette disposition est fort élégante, et donne naissance à des voûtes d'une grande hardiesse et d'une combinaison hardie et savante.

Jusqu'au XIVe siècle, le plan normal des grands édifices était à trois nefs seulement. Les chapelles accessoires ne furent ajoutées, à partir du XIe siècle et jusqu'à la fin du XIIIe, qu'autour du chœur et du chevet. Les murailles qui bornaient les collatéraux de la nef majeure étaient percées de hautes fenêtres, au XIIIe siècle, comme à la cathédrale de Reims, lesquelles fenêtres furent ouvertes entièrement de la base au sommet des murailles, et transformées en arcades au XIVe siècle; elles donnèrent alors accès dans des chapelles accessoires établies le long des nefs secondaires. Cette modification est une des plus importantes qui ait été faites au plan géométral des édifices sacrés. Aussi remarque-t-on que ces chapelles accessoires furent ajoutées postérieurement à la construction du corps du monument, dans certains édifices importants, comme la cathédrale d'Amiens.

Dans les églises ou l'abside est terminée brusquement par une muraille plane, il y avait communément des autels à l'extrémité des nefs mineures. A l'ancienne abbatiale de Saint-Julien de Tours, on a complété, au XVIe siècle, les secondes nefs mineures absidales, en les terminant par de charmantes petites chapelles dans le style de la Renaissance. Les premières nefs mineures sont terminées par de belles fenêtres à nombreuses divisions, qui terminaient la perspective d'une manière très-agréable.

La façade principale offre ordinairement autant de voussures et de portails qu'il y a de nefs. On a remarqué cependant quelques églises ayant trois portes pour la nef majeure et une pour chaque nef mineure. Mais les faits de cette nature sont exceptionnels, et la règle générale est que chaque nef est indiquée au frontispice occidental par une porte particulière.

Les transsepts ont ordinairement un portail qui conduit dans les nefs mineures et le déambulatoire. Il faut noter que plusieurs cathédrales ont des entrées spéciales pour les nefs mineures, c'est ce qu'on appelle vulgairement en Angleterre des *porches de Galilée*. En France, on trouve aussi parfois de ces portails ou porches secondaires. C'est ainsi qu'il y en a un qui est fort curieux à la cathédrale du Mans. Les entrées de la cathédrale de Coutances sont disposées un peu à la manière de celles des monuments d'Angleterre.

Les nefs mineures sont toujours moins spacieuses que la nef majeure. Dans les églises romano-byzantines, comme à Saint-

Etienne de Nevers et à l'ancienne église abbatiale de Preuilly, bâties toutes les deux au commencement du XIe siècle, les nefs mineures sont voûtées de manière à faire arc-boutant pour soutenir les voûtes de la nef principale. Les voûtes de ces nefs collatérales sont en quart de cercle, et forment ainsi un arc-rampant, remplissant absolument le même office que les arc-boutants construits au XIIIe siècle. Il faut convenir que cette disposition est fort ingénieuse. Elle montre que les architectes du XIe siècle étaient effrayés de la poussée des grandes voûtes en plein cintre, et qu'ils cherchaient les moyens de la neutraliser par des supports habilement combinés. Malgré leurs précautions, ils n'ont pu assurer aux voûtes à plein cintre, de grande portée, une solidité complète : aujourd'hui, malgré de nombreuses réparations faites aux divers siècles du moyen âge, les voûtes des églises du XIe siècle menaçent ruine en poussant les murailles qui les supportent.

Les nefs mineures, à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, sont surmontées de galeries qui les couvrent entièrement, comme un étage de même largeur. C'est ce que l'on voit à Saint-Etienne de Caen, à Saint-Remi de Reims, et à Notre-Dame de Paris. Il en est de même à Notre-Dame de Laon et à l'ancienne cathédrale de Noyon.

Dans les églises qui ont un double rang de bas-côtés, les premières nefs mineures sont plus élevées que les secondes, et sont ornées de verrières.

Dans un grand nombre d'églises de petite dimension, en quelque style d'architecture qu'elles soient construites, la voûte de la nef principale est plus haute que celle du chœur ou au moins que celle de l'abside. Dans les édifices importants, les voûtes de la nef, du chœur et du sanctuaire sont également élevées.

Voy. BAS-CÔTÉS, COLLATÉRAUX, DÉAMBULATOIRE, GALERIES.

NERVURES. — Les nervures des voûtes sont des arcs saillants qui se croisent sous la voûte d'ogives.

Les nervures des voûtes sont toujours en pierre et remplissent trois fonctions : 1° elles constituent l'ossature de la voûte et en déterminent la forme essentielle ; 2° elles sont destinées à répartir la charge aussi également que possible sur les quatre piliers des angles ; 3° elles simplifient la construction de la voûte, puisque les valves de la voûte ne sont plus, après l'établissement des nervures, qu'un simple remplissage, qu'on faisait souvent en blocage.

Les nervures ne commencent à se montrer que vers la fin de la période romano-byzantine. Alors, en effet, commença à s'introduire, dans nos monuments religieux, la construction des voûtes d'une large portée. Les premières nervures sont d'abord extrêmement simples, et sont formées premièrement par un tore, comme dans les belles églises de Saint-Maurice d'Angers, de Saint-Maurice de Chinon et de quelques églises moins importantes de l'Anjou et de la Touraine. A partir de cette époque jusqu'au XVIe siècle, les nervures des voûtes vont toujours en se compliquant : elles sont composées à la fin de fines moulures prismatiques, sans nombre, pour ainsi dire. (*Voy* les fig. à la fin du vol.)

Jusque vers le milieu du XVe siècle, les nervures n'avaient été appliquées que sur les arêtes des voûtes. Mais à partir de ce moment, elles se multiplièrent sous les noms de *liernes* et de *tiercerons*, et formèrent parfois des réseaux d'une complication extraordinaire. A l'époque de la Renaissance française, on fit encore usage des nervures dans les voûtes, mais bientôt elles se transformèrent en caissons, comme à la gracieuse église de Montrésor, en Touraine.

Nous avons placé à la fin du volume une figure où sont indiquées les différentes parties d'une voûte, avec les termes correspondants.

A mur extérieur. — C pilier séparant le bas-côté de la nef. D demi-pilier engagé dans l'épaisseur du mur A. — **1, 1**, arc-doubleaux ; — **2**, formeret ; — **3**, formeret engagé dans l'épaisseur du mur ; — **4, 4**, croisées d'ogives ; — **5, 5**, tiercerons ; — **6, 6**, liernes ; — **7**, clef de voûte ; — **8**, point de jonction des liernes et des tiercerons, souvent orné d'une clef pendante ou d'une rosace.

NICHE. — L'architecture romano-byzantine et l'architecture ogivale ont fait usage fréquemment de statues pour la décoration des édifices religieux, mais rarement elles les ont placées dans des niches creusées dans l'épaisseur des murailles. Les niches profondes sont empruntées de l'antiquité, et on a souvent abusé de cette forme dans les églises modernes. Les statues, au moyen âge, sont mises dans des niches à peine indiquées dans le sens de la profondeur, mais elles sont toujours couronnées de dais ou de pinacles. En regardant le portail de l'une de nos grandes églises, on se fera facilement une idée juste de cette disposition.

Nous ne saurions condamner trop sévèrement l'étrange coutume qui s'est introduite dans beaucoup d'églises, de transformer des fenêtres en niches. C'est ce que l'on a fait pour l'autel principal, et plus souvent encore pour l'autel consacré à la sainte Vierge. La première condition pour conserver ou restaurer une œuvre d'architecture, c'est de respecter la disposition des pleins et des vides, des piliers, des murailles, des arcades et des fenêtres, disposition essentielle au plan. *Voy.* ENFEU.

NIELLE. — Dès les plus anciennes époques artistiques de l'antiquité, de même qu'au moyen âge, les orfèvres et les armuriers, comme ceux qui fabriquaient les belles lames de Damas, cultivaient deux arts dont la gravure en creux était la base. L'un était la DAMASQUINURE (*Voy.* ce mot), pratiquée par les Grecs avec le plus grand succès ;

l'autre était *l'art de nieller*, également connu des anciens et porté par les Florentins au plus haut degré de perfection, et aujourd'hui totalement abandonné. Dans la damasquinure les ornements en or ou en argent sont incrustés sur un métal ordinairement moins brillant qui leur sert de fond : dans la *niellure*, au contraire, après avoir gravé des dessins d'une finesse quelquefois prodigieuse sur un fond d'argent ou d'or, on faisait pénétrer un mélange de plomb, d'argent et de cuivre en fusion dans les creux les plus déliés tracés par le burin. L'effet de cette matière *noirâtre* attachée à un fond clair était à peu près le même que celui du crayon noir sur une surface blanche. D'habiles artistes représentaient, par ce moyen, sur des poignées d'épées, sur des bijoux servant à la parure des femmes, sur des boîtes, sur des croix, et notamment sur les *instruments de paix* ou *déosculatoires*, instruments destinés à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses, des ornements étrusques, des arabesques, des portraits et même des compositions historiques.

Les mots italiens *niello* et *niellare* viennent du latin *nigellum*, noirâtre. Les procédés de l'art de nieller nous ont été conservés par Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfévrerie* (lib. I, pag. 11 à 13, édit. de 1568), et par Vasari, dans son *Introduction aux trois arts du dessin*, cap. 33, tom. 1, *delle vite*, pag. LXI, édit. 1759). Ils avaient été décrits minutieusement longtemps auparavant par le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*. V. l'édit. que nous en donnons d'après celle de M. le comte de l'Escalopier.

Le moine Théophile n'est pas le seul écrivain du moyen âge qui parle de l'art de *nieller*. Nicéphore, archevêque de Constantinople, envoya des bijoux ornés de *niello* au pape Léon III, en l'an 811. Sa lettre se voit dans les *Annales* de Baronius (tom. XIII, pag. 484).

Les Marseillais excellaient dans dans l'art de nieller, dès le temps des rois Clotaire II et Dagobert. Un abbé, Léodebod, légua au monastère de Fleury, par son testament fait en 646, deux coupes en argent doré niellé, fabriquées à Marseille : *Scutellas duas minores Massilienses deauratas, quæ habent in medio cruces niellatas* (Helgaud, ap. Duchêne, *Hist. Franc. scriptor.*, tom. IV, pag. 61). On trouve d'autres passages relatifs à la niellure dans le Glossaire de Du Cange aux mots *Nigellum*, *Nigellatus*, *Niellatus*, et dans le Dictionnaire étymologique de Ménage, aux mots *Nellure* et *Nillée*.

NIMBE. — I. Le nimbe, comme la GLOIRE et l'AURÉOLE (*Voy.* ces mots), est l'attribut de la sainteté, dans l'iconographie chrétienne. Le nimbe entoure la tête des personnages qui participent à la sainteté, à la gloire et à la puissance de Dieu. On voit un nimbe autour de la tête des anges, des saints, et quelquefois des empereurs et des rois, à cause de leur puissance et de leur dignité.

Le nimbe a des formes variées : nous allons indiquer les plus remarquables.

Le nimbe triangulaire ou bi-triangulaire ne convient qu'à Dieu, et exprime les trois personnes de la sainte Trinité, sans en désigner une en particulier. Il n'y a que depuis le XVe siècle que l'on a quelquefois, mais à tort, employé cet ornement pour désigner Dieu le Père. Le nimbe triangulaire est rare en France ; il se rencontre plus souvent en Italie. Le nimbe bi-triangulaire est particulier aux Grecs.

Quelquefois le triangle est renfermé dans un nimbe circulaire ; c'est toujours le même symbole auquel on a joint l'emblème de l'éternité : *Deus unus, trinus, æternus.*

Le nimbe circulaire convient à Dieu, aux anges et aux saints; cependant, quand il environne la tête d'une des personnes divines, il est marqué d'une croix et prend alors le nom de *nimbe crucifère*, ou bien des gerbes de rayons forment la croix au milieu du disque lumineux, ou même le remplacent entièrement. Il est rare, dans les figures du moyen âge, de trouver l'image du Sauveur avec un simple disque, non marqué de la croix. Les exceptions à la règle générale sont très-rares.

Quand le nimbe crucifère porte de petites croix dans les croisillons, on le nomme *nimbe crucifère recroisé*. On ne s'est pas contenté de donner le nimbe divin à la figure réelle de Notre-Seigneur, on l'a même donné aux symboles qui le représentent, comme *le lion de la tribu de Juda* (*Vicit leo de tribu Juda*), et *l'Agneau de Dieu* (*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*). On a fait la même chose à *la main bénissante*, emblème de la providence de Dieu, ou marquant l'action immédiate de Dieu. Il en est de même de la colombe, lorsque la figure de cet oiseau est prise comme emblème de l'Esprit-Saint.

Les Grecs placent ordinairement les lettres ὁ ὤν dans les croisillons du nimbe crucifère. Ce sont deux mots qui signifient l'Être, Celui qui est : *Ego sum qui sum.* Les Latins ont mis quelquefois au même endroit le mot LVX, LUMIÈRE, en séparant chacune des lettres qui composent ce mot.

Les anges et les saints portent le nimbe circulaire, mais sans croix ni gerbes lumineuses entrecroisées. Les noms des anges et des saints sont quelquefois inscrits sur la circonférence du nimbe ou dans le champ du disque. Ce fait n'est pas rare, et c'est ainsi qu'on a reconnu, sans la moindre incertitude, des personnages ornés du nimbe, quoiqu'ils ne fussent pas canonisés, comme on en distingue plusieurs aux vitraux peints de la cathédrale de Strasbourg.

Quand les évangélistes sont représentés uniquement sous la figure des animaux symboliques, on voit ordinairement le nimbe autour de la tête de ces animaux.

Quant aux saints de l'Ancien Testament, ils portent communément le nimbe en Orient ; l'Église grecque, sous ce rapport, a des traditions ou des usages différents de ceux de l'Église latine. En Occident, ils ne sont pas décorés ordinairement du nimbe.

Ce qui peut paraître extraordinaire et ce

qui s'explique plus difficilement, c'est que le démon est quelquefois représenté la tête entourée du nimbe, de même que le traître Judas et les vierges folles.

On donne habituellement un nimbe aux figures qui personnifient les vertus.

Disons maintenant un mot des ornements que l'on donne quelquefois au nimbe.

Le nimbe circulaire peut être *double*, c'est-à-dire avoir un double cercle à sa circonférence. Il est *orlé*, lorsque la ligne de la circonférence est saillante ; *perlé*, lorsqu'il est garni d'un ou de deux rangs de perles ; *festonné*, quand la circonférence est formée d'une bandelette enrichie de broderies ou de festons ; *polylobé*, quand la circonférence est garnie de lobes nombreux ; quelquefois ces lobes se prolongent jusqu'au centre du disque ; *rayonnant*, lorsque le disque est environné de rayons lumineux, droits, ou flamboyants, ou alternés.

Le disque du nimbe est le plus souvent *lisse*, cependant on en trouve dont le champ est strié tantôt en zigzags, tantôt en ondulations, ou bien orné de légères broderies. Le disque est transparent quand il est seulement indiqué par des traits ; il est opaque quand il forme saillie.

Le cercle est le symbole du ciel; le carré, au contraire, dit M. l'abbé Crosnier, dans son *Iconographie*, est le symbole de la terre. C'est pourquoi les artistes du moyen âge donnent le nimbe circulaire aux personnes qui ont déjà quitté la terre ; quant aux personnes vivantes, quelle que soit leur dignité, elles n'ont que le nimbe carré. Il est assez fréquent en Italie, mais on ne le rencontre jamais en France. Quelquefois ce nimbe s'allonge et ressemble à un *volumen* ou à un cartouche un peu large.

Le nimbe était connu des peuples anciens. (*Voy.* ci-dessous le n° II.) On sait que les Romains environnaient de cet ornement la tête de leurs dieux et de leurs empereurs : il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur leurs monuments et sur leurs médailles. C'est peut-être par scrupule, et pour ne point adopter un ornement que le paganisme avait profané, que les premiers chrétiens répugnèrent à l'admettre. Quoi qu'il en soit, on prétend que pendant les quatre premiers siècles de l'Église, il fut inconnu, et il est à croire que les sarcophages qui le présentent ne sont que du ve ou du vi^e siècle. Pendant la première époque de la période romano-byzantine, il n'est pas constant et il semble être admis à volonté ; à partir du xie siècle et pendant toute la période ogivale, il devient, en quelque sorte, un attribut obligé pour Dieu, la sainte Vierge, les anges et les saints : les exceptions sont rares.

Avant le xiie siècle, le nimbe est diaphane, c'est-à-dire qu'il ne présente pas la figure d'un corps solide. Au xiiie et au xive siècle, il devient opaque ; après le xive, le disque se rétrécit, il devient plus épais.

II.

A titre de renseignement, nous plaçons à la suite de l'article *Nimbe*, des détails fort curieux sur l'origine de cet ornement, extraits du *Traité des saintes images*, de Jean de Meulen, cap. 26, *de communi sanctorum pictura*.

« Restant communes sanctorum picturæ. Et primum pinguntur cum corona in capite, quia perceperunt immarcescibilem coronam gloriæ et vitæ, *quam repromisit Deus diligentibus se* (*I Petr.* v, 4; *Jac.* i, 12; *Apoc.* ii, 10).

« Lumen additur, et radii quidam ignei, e capitibus eorum in modum circuli undequaque emicantes, juxta illud (*Matth.* v, 14) : *Vos estis lux mundi.* Pulchre Durandus (lib. i *Rationalis*, cap. 3) : « Omnes sancti pinguntur coronati. Justi enim *accipient regnum decoris et diadema speciei, de manu Domini* (*Sap.* v, 17). » Corona autem hujusmodi depingitur in forma scuti rotundi, quia sancti Dei protectione divina fruuntur. Unde cantant gratulabundi (*Psal.* v, 13) : *Domine, ut scuto bonæ voluntatis coronasti nos.* In dictum autem psalmi locum sic commentatur sanctus Thomas Aquinas : « Innuit Psalmista quod voluntas Dei bona est, sicut scutum, contra omnia mala, juxta secundi Regum cap. xxiii : *Dominus scutum et robur meum;* vel est hic ut scutum protegens, in patria vero ut scutum coronans. Consuetudo namque fuit Romanis antiquitus uti scutis rotundis, et in illis habebant spem victoriæ ; et quando triumphabant, illo met scuto utebantur ut corona. Et inde sancti pinguntur cum scuto rotundo in capite ; quia, de hostibus adepti triumphum, scutum rotundum, ad instar Romanorum, gerunt in capite, pro corona. »

« Verumtamen Christi corona per crucis figuram a coronis sanctorum distinguitur. In Italia tamen, et potissimum Romæ (quod etiam in imaginibus inde allatis observavi), Deo Patri appingitur scutum triangulare, quod significat fidem sanctæ Trinitatis, ut interpretatur, ad psalmum quintum, anonymus Psalterii interpres. Animadvertendum est etiam quod hujusmodi corona nemini debeat appingi, nisi iis quos Ecclesia canonizavit, sive coronavit ; hoc est, iis quos Ecclesia habet pro sanctis. »

De corona sanctis appingi solita. Ex Anselmi Solerii, seu Theophili Raynaudi, libro de Pileo, sect. xviii. (Edit. Amstel. 1671, p. 358-379.)

« Quod... hic exponendum suscipimus, spectat ad tegmina quæ passim videmus apponi capitibus sanctorum in picturis ac statuis. Passim quippe exhibentur capitibus umbella radiante opertis, veluti scuto fulgente contectis. Esseque hoc tegmen sanctis peculiare usus docet : nam quod Allemannus, in dissertatione *de Lateranensibus parietinis*, cap. 9, negat eam esse sanctitatis notam, difficile suadetur; et quod unum opponit de imaginibus Constantini et Salomonis, quorum neuter est probatæ in Romana Ecclesia sanctitatis, facile enodatur. Nam Constantinum Græci passim et Latinorum plerique, habent pro sancto; Salomonem quoque san-

ctus Ambrosius diserte sanctum nominat, cui omnino multi, ejus pœnitentiam habentes ratam, sunt astipulati. Itaque ex ea sententia potuit orbiculatum diadema appingi Romæ Constantino iis locis quos notavit auctor operis *de Sanctitate Illyriana*, cum de Constantini rebus disserit. Et ex eodem sensu, Romæ in sacello sancti Sylvestri, ad ædem sanctorum quatuor Coronatorum, potuit Salomon eo orbiculato diademate insignis exhiberi tanquam sanctus, in eorum qui sic exhibebant sententia. De hoc ergo capitis sanctorum tectorio, Josephus Scaliger, in *Catalecta Virgilii*, pag. 475, approbante Henrico Salmuthio in notis ad Panciroli vetera deperdita, cap. *de Fibula*, existimavit aliud non esse quam πηνισκὸν, sive umbellam lunatam, capitibus statuarum impositam apud ethnicos, ne avium stercoribus inquinarentur. Quod damnum sibi ab albis corvorum stercoribus imprecabatur Horatianus Priapus. Adducit in eam rem Scaliger locum Aristophanis in *Avibus*, ubi Scholiastes ita expressit hanc vocem, tametsi (quod notavit Henricus Stephanus in *Thesauro*, verbo Πουνισκὸς) apud Aristotelem, Polybium, Hesychium et alios, vox illa non sonat quod ex Aristophane præmisimus. Hunc usum brevi umbella contegendi statuarum capita a statuis exstantibus ad imagines, pictorum errore et catholicorum scilicet ruditate, transiisse, pronuntiant prædicti sectarii, suggillantes Ecclesiam, quæ, tanquam honoris causa, approbet vel sinat apponi super sanctorum capita quod a gentilibus inductum primo est, ad avertendam idolorum suorum inquinationem per avium stercora.

« Negari non potest quin aliquando Patres ethnicis exprobraverint eam simulacrorum fœdationem per avium stercora. Lactantius, Instit. II, cap. 4, aves quas ethnici terrore falcis, alteriusve Priapo adjuncti, abigi existimarent, simulacro illi fabrefacto ac cæteris insidere, et ibi nidificare, sordesque egerere, subsannans dixit. Arnobius item, lib. VI : « Non videtis sub istorum simulacrorum cavis, stelliones, sorices, mures blattasque lucifugas nidamenta ponere, atque habitare? Spurcitias huc omnes, atque alia usibus accommodata conducere, semirosi duritias panis, famis ossa in spem tracta, pannos, lanuginem, chartulas, nidulorum in mollitiem scilicet, et miserorum fomenta pullorum? Non in ore aliquando simulacri ab araneis ordiri retia, atque insidiosos casses, quibus volatus innectere stridularum possint impudentiumque muscarum? Non hirundines denique, intra ipsos ædium circumvolantes tholos, jaculari stercoris plenas, et modo ipsos vultus, modo numinum ora depingere, barbam, oculos, nasos, aliasque omnes partes, in quascunque se detulerit deonerati proluvies podicis? Erubescite ergo vel sero, atque ab animantibus mutis vias rationis accipite; doceantque vos eadem nihil numinis inesse simulacris in quæ obscena dejicere neque metuunt, neque vitant, leges suas sequentia, et instincta veritate naturæ. » Eo igitur spectasse vult Scaliger operculum illud capitum statuis appositum ut arceretur inquinatio ab avibus, et inde manasse ad Christianos abusionem similia tegmina capitibus sanctorum, non expressis tantum, sed etiam pictis, apponendi.

« Hoc stercoreum spurciloquium procul amandatum est. Neque enim vel ethnici tegmen statuis imponere ad abigenda ab avibus conspurcamenta, vel ullus catholicorum cogitavit unquam de hac capitis sanctorum tutela, ad arcendas sordes ab avibus prætervolantibus aut insidentibus. De ethnicis res est perspicua, quia, si id intendissent, oportuisset eos non summo duntaxat vertici tegmen adhibere, arcens avicularum fæculentias, sed etiam toti faciei ac reliquo corpori inducere aliquid aptum tegmen tegendo simulacro quod undecunque conspurcari contingebat, ut modo ex Arnobio audivimus. Deinde, ut notavit sanctus Isidorus lib. XIX *Orig.*, cap. 31, ethnici circellum illud dixere *nimbum*, id quod etiam habet Servius ad illud tertii *Æneidos :*

Et lunam in nimbo nox intempesta tenebat.

Idem habet ad librum II ejusdem operis, ubi de *Pallade Tritonia, quæ summas arces jam insederat, nimbo effulgens, et Gorgone sæva.* Spectabant ergo, in eo circello adhibendo, ethnici expressionem nimbi effulgentis, ut ætherium et cœleste quidpiam insinuarent, non autem ut spurcitias a simulacris prohiberent. Quomodo vero umbella superponi potuit, aut debuit, ad avertendas sordes a capite statuæ in illo idolo quod sanctus Augustinus, tract. 7 in Evang. Joannis, ait fuisse pileatum? Idolum quippe fuisse constat quia habebat sacerdotem, et ita recte agnoscunt ad eum locum Lovanienses. Qui, quod *paleatum* putant legendum, id est, e paleis contectum vel paleis opertum, non consonat cum vetustis codicibus : ut nec lectio ingesta ab aliquibus, qui volunt legi *palatum*, id est, cœlum, ex usu quorumdam Latinorum, de quo sanctus Augustinus, lib. VII de *Civitate Dei*, cap. 8; ita ut sensus sit, sacerdotem palati, id est dei cœlestis Afrorum seducere simplices; fingendo bene deum suum cum Christo convenire. Qua ratione idolum de quo sanctus Augustinus agebat, non fuisset pileatum. Sed, ut dixi, ea lectio dissonat omnibus antiquis codicibus, qui constanter legunt *pileatus*, vel, per librarii errorem, *pilleatus*. Capiti itaque idoli pileati non timebatur conspurcatio per aves, ac proinde non eguisset ad eum finem umbella Scaligeri; sed aliquis alius erat usus operculi statuis numinum apud ethnicos appositi. Liquida vero præsertim est inanitas Scaligeriani commenti in imaginibus non exstantibus sive eminentibus, cujusmodi sunt imagines pictæ, quibus ridicule apponeretur hujusmodi aliquod capitis tegmen. Accedit quod, in templis rite obseratis, non plus timendum fuisset capitibus idolorum a stercoribus avium, quam nunc timeamus operculis capitis nostrarum statuarum sacrarum; quæ opercula quis unquam questus est conspurcari ab avibus?

« Quod ergo notavit Lazius lib. IX *Commentar. reipub. Rom.*, cap. 19, apponebant ethnici statuarum capitibus circulum, specie dimidiæ sphæræ, tanquam coronam. Sic enim in hanc rem philosophatur, describens varias formas statuarum : « Cum ahenea sphæra statuæ, ut hodie simulacra sanctorum exprimuntur, supra quorum capita circulus semisphæram referens nectebatur; quod et ipsum erat coronationis statuarum genus a Christianis postmodum receptum, et simulacris quæ martyribus et sanctis Dei, ob merita in religionem, ponebantur, impositum. Meminit Marcellinus, lib. XVII de obelisco Thebis Romam perlato a Constantino, sic locutus : « Per arduum inane protentus, diuque pensilis, hominibus millibus multis tanquam molendarias rotantibus metas, cavea locatur in media; eique sphæra superponitur ahenea, aureis laminis nitens; qua confestim vi ignis divini contacta, ideoque sublata, facis imitamentum in figura æreum, itidem in auro imbracteatum, veluti abundanti flamma candentis. » Idem lib. XXV, sub finem : « Antiochiam venimus, ubi per continuos dies, veluti offenso numine multa visebantur et dira, quorum eventus fore luctificos gnari rerum prodigialium præcinebant : nam Maximiani statua Cæsaris locata in vestibulo regiæ amisit repente sphæram æneam, formatam in speciem solis, quam gestabat ad hujusmodi coronas, sive solares, quibus majores nostri sanctos Dei expresserunt. » Alludit etiam Velleius Paterculus, his verbis de Octavio Cæsare scribens (lib. II, n. 60, edit. Lugduno-Bat. 1633, pp. 193, 194) : « Cui adventanti Romam immanis amicorum occurrit frequentia. Et cum intraret urbem, solis orbis super caput ejus, curvatus æqualiter, rotundatusque in colorem arcus, velut coronam tanti mox viri capiti imponens, conspectus est. » Et sic patet causa (concludit Lazius), quamobrem in hodiernum diem sanctorum imagines cum tali semicirculo et pinguntur et sculpuntur. Prædictum ergo morem ethnicorum pie æmulatam esse Ecclesiam, sanctorum capitibus radios aut coronas superponentem, censet Lazius. Neque enim refugit Ecclesia, sicubi deprehendit inter sordes ethnicismi aliquid honestum et utile, exprimere illud imitatione; vel potius ab iniquis possessoribus repetere ea quibus illi abutebantur, et in usum pium convertere; quod multis exemplis illustrat Baronius ad annum Christi 44, sub finem, et Martinus a Rosa (lib. *de Die natali*, cap. 1).

« Teguntur itaque sanctorum capita tectorio referente coronam gloriæ qua potiuntur. Si enim reducibus e navigatione imponebatur corona salutis, de qua Paschalius, lib. II *de Coron.*, cap. 9, sub finem, quanto justius coronantur sancti, tot perfuncti periculis in hujus vitæ mari? Plane hæc est corona felicitatis, de qua idem lib. VII, cap. 7, et corona gloriæ ac diademа speciei, apud Isaiam, nec non corona cruci olim circumpingi solita, ex sancto Paulino, epist. 12, ad quem locum multa et bene Rosvedius. Significabat autem ea crucem cingens corona posteriores glorias, ad quas per crucem pertingitur. Et quia umbella capitis sanctorum cœlestem coronam significat, idcirco ea corona appingitur radiata, ut insinuetur gloriæ splendor, quo sancti potiuntur ex Dei visione et perventione ad optatam requiem, post labores. Sicut enim plerisque sanctorum, jam ex hac vita, dum in tantis tenebris reptarent, facies radiavit, perspicuo argumento splendoris interni (ut variis exemplis declarat Bosius, lib. XV *de Signis*, cap. 5, estque manifestum de Moyse, cujus facies cornuta, id est radians, visa est, ex consortio et familiaritate cum Deo), ita iisdem sanctis, in plena jam luce constitutis, merito appingitur ea gloriæ emphasis quæ capitibus coronatis et radiatis continetur. Et vero fuisse deitatis tesseram quamdam radiare tempora et habere coronam radiatam, de ethnicorum etiam sententia tradit Dausqueius ad lib. III *Silii Italici*, ad illum versum:

Siderei juxta radiabant tempora nati;

ubi observat, Domitianum, assectatorem deitatis, capite radiato (quod deorum insigne erat) pingi ac effingi amasse, et ex antiquis nummis docet. Ejusdem vanitatis Persarum reges insimulat Petrus Chrysologus, serm. 20, tractans dictum Apostoli (*Rom.* XII): *Nolite configurari huic sæculo.* Ait enim, vetari præter cætera ab Apostolo, ne simus ut Persarum reges, qui, subjecta nunc pedibus suis sphæra, ut polum se calcare per vices mentiantur; nunc, radiato capite, ne sint homines, solis resident in figura; nunc, impositis sibi cornibus, quasi viros se doleant, effeminantur in lunam; nunc varias velut siderum sumunt formas, ut hominis perdant figuram, et nonnihil supernæ claritatis acquirant. Vallaris item corona radiata perbelle quadrat in sanctos, vallum mortalitatis magno impetu ac violentia transgressos. Cæterum minus apte Troilus Malvetius, lib. *de sanctorum canonizatione*, dub. 1, num. 19 et 20, distinguit inter radios et coronam, sive, ut vocat, diadema, affirmans radios appingi beatis, iis scilicet quorum æterna felicitas nondum est ecclesiastica vindicatione plane composta; coronam vero tribui sanctis, id est, iis qui donati sunt canonismo; quam minus congruam beatorum et sanctorum distinctionem, nullo usu probatam, cumulat idem auctor grammaticali ineptitudine, qua eam sanctorum coronam diadema dici supponens, addit nomen esse ductum a *dia*, quod est duo, et *demo*, quia caret perfecta rotunditate, ob dimidietatem circuli adeptam. Has notationis insulsæ gerras grammaticis convertendas et eventilandas permitto. Maluere alii umbellam capitibus sanctorum superpositam interpretari scutum seu clypeum. Quo pertinere potest, quod narrat Paulinus, describens extrema sancti Ambrosii tempora, cum, dictante sancto antistite, Paulinus ipse exciperet ultimam, ideoque incompletam lucubrationem ejus in psalmum XLIII : « Subito in modum scuti brevis ignis caput ejus cooperuit, atque paulatim per os ipsius, tanquam in domum habitator, ingressus est; et

facta est facies ejus velut nix; postea vero reversus est vultus ad speciem suam. » Symbola hæc erant sanctimoniæ B. Ambrosii, et afflatus Spiritus sancti. Dimissis vero cæteris, insistamus scuto quod capiti hominis Dei visum est incubare neque abs re sanctorum capitibus impositus clypeus dicitur, quia sancti Dei protectione divina fruuntur, unde cantant gratulabundi : *Domine, ut scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos.* Verba sunt Guillelmi Durandi, de hac sanctorum umbella disserentis, lib. II *Rationalis*, cap. 3, num. 20, idemque habet sanctus Thomas, nisi quod scutum denique reducit ad coronam, distinguitque de scuto. Tractans enim illud psalmi V : *Domine, ut scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos*, cum præmisisset bonam Dei voluntatem esse velut scutum contra omnia mala, addit : « Vel est hic ut scutum protegens, in patria vero ut scutum coronans. Consuetudo namque fuit Romanis antiquitus uti scutis rotundis, et in illis habebant spem victoriæ; et quando triumphabant, illomet scuto utebantur ut corona. Et inde sancti pinguntur cum scuto rotundo in capite, quia, de hostibus adepti triumphum, scutum rotundum, ad instar Romanorum, gerunt in capite pro corona. Dicit ergo : *Scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos*, quasi dicat : Pro scuto coronationis nostræ, habemus bonam voluntatem tuam quæ nos hic defendit, et ibi coronat, » Subscribit ad eumdem psalmi V versiculum Ayguanus, et Molanus, lib. IV *de Imaginibus*, cap. 26.

« Scriptor per omnia eruditus, Laurentius Pignorius, in tabulæ Isiacæ expositione (pag. 23), hodiernum diadematis nomen penes solum Deum et sanctos locum habere demonstrans, quorsum beatis cœlestibus appingatur, rationem reddit ex usu antiquo orbem capiti circumscribendi, venerationis ac majestatis indicem. Observasse namque se ait, imperatoribus, quos supra mortalitatem elatos statuebant, provinciis item ac urbibus primariis et deorum imaginibus circumpositum hujusmodi orbem. Domitiani radiatum caput Plinius in Trajani Panegyrico subsannat. Erat autem id Statii pro Domitiano votum; sic enim accipit Bernartius illud ex I *Thebaidos :*

> *Ipse tuis alte radiantem crinibus arcum*
> *Imprimat.*

Adulatur enim Papinius Domitiano, cui ex insano veterum usu principum statuis apponendi quæ sunt deorum propria, arcum radiantem, id est, coronam radiantem, apprecatur; qualis Augusto apposita est ut numini, quo 1 plerique docent. Suetonius item in Augusto his verbis suffragatur : « Sequenti nocte statim videre visus est filium, mortali specie ampliorem, cum fulmine ac sceptro, exuviisque Jovis Optimi Maximi, ac radiata corona. » Antonini et Constantii numismata, quæ exhibet Pignorius, tali circulo circumdata capita præferunt. Justiniani et Theodoræ Augustæ imagines, Ravennæ in æde sancti Vitalis, hodieque musivo opere residuæ, eodem circulo ambiuntur in capite. In Notitia utriusque imperii, et in Tabula itineraria per M. Velserum edita, visuntur provinciarum et urbium imagines sic diadematæ. Eademque specie exhibetur pavo quem Æternitas manu gestat, in antiquo nummo Faustinæ Augustæ. Ægyptii eum orbem summo capiti simulacrorum suorum circumdabant. Ab illis id mutuatos Romanos, et, habita decoris ratione, variasse, quod capiti, cui divinum quid inesse putabant, eo situ corona aptaretur, conjectat Pignorius, addens eum ornatum, insequentium principum moderatione, tacitoque omnium consensu, Deo et sanctis ejus in totum cessisse, retento antiquo diadematis nomine. Absunt ista a stercoreis Scaligeri sectarii de sanctorum umbella cogitationibus quam longissime. »

NINIVE. — I. La découverte des ruines de Ninive, enfouies sous le sol depuis tant de siècles, découverte due à M. Botta, consul de France à Mossoul, et continuée ensuite par les Anglais, est un des faits les plus importants de la sience archéologique. Les monuments rendus à la lumière, jusqu'à ce jour, offrent un immense intérêt sous le rapport historique, et sous celui des antiquités sacrées. Il nous est impossible d'en faire connaître toute la portée, parce que les inscriptions n'ont pas encore été déchiffrées. On annonce depuis quelque temps que le major Rawlinson est sur la voie, et qu'il connaît déjà plusieurs des caractères. Mais, comme tous ses compatriotes, M. Rawlinson n'est pas communicatif : il veut garder entièrement pour lui l'honneur de la découverte. Nous compléterons ce que nous avons déjà dit sur les antiquités assyriennes, en faisant un extrait du *Monument de Ninive* de MM. Botta et Flandin. Nous avons choisi le chap. VI, pag. 174. Nous placerons en outre un chapitre de l'ouvrage anglais de M. Layard, *Nineveh and its remains* (Ninive et ses restes) : nous avons traduit une partie du chap. Ier du tome II.

II.

Extrait du MONUMENT DE NINIVE, par MM. Botta et Flandin. — « Je n'ai pas l'intention, dit M. Botta, de me livrer à des discussions prématurées, soit sur l'époque à laquelle le monument de Khorsabad a été bâti, soit sur les résultats que l'on peut tirer de la découverte de tant de bas-reliefs assyriens. Cependant je crois utile de présenter un résumé des principaux faits observés. Le plus saillant est, sans aucun doute, la connaissance de la perfection à laquelle était arrivé l'art de la sculpture à Ninive, à une époque qui ne peut être plus récente que l'an 700 avant l'ère chrétienne, et qui est probablement beaucoup plus reculée; c'est sur le caractère de cette sculpture que je ferai d'abord quelques observations.

« L'art assyrien me paraît tout à fait distinct de celui des autres peuples contemporains, quoiqu'on puisse cependant trouver quelques rapports entre les premiers essais de toutes les nations. L'homme est partout le même, et partout il a dû suivre une marche

identique lorsqu'il a cherché à représenter par des images peintes ou sculptées les objets qu'il voyait ou les faits importants dont il voulait perpétuer le souvenir. Dans ces âges de simplicité et d'ignorance, d'ailleurs, les instincts superstitieux dominaient sans partage, et laissaient aux institutions théocratiques toute leur influence. Il ne faut ponc pas s'étonner si, par quelques caractères, la sculpture de Ninive rappelle celle de l'Egypte ou celle des premiers âges de la Grèce : la première ne m'en semble pas moins tout à fait originale.

« Dès leur début, les sculpteurs grecs ont su apprécier et rendre la beauté physique; les règles conventionnelles ne les ont pas arrêtés sur la route qu'ils étaient appelés à suivre ; ils se sont promptement dégagés des entraves qui les retenaient, et n'ont gardé des formes convenues que ce qui pouvait ajouter à la perfection de la nature qu'ils se contentaient d'idéaliser dans une juste mesure. Les Egyptiens, au contraire, enchaînés par un système théocratique qui réglait toutes les actions de leur vie, n'ont jamais pu s'écarter des prescriptions qui leur étaient imposées; leur sculpture en a toujours subi l'influence, et leurs productions, au temps des Romains même, ne sont que d'imparfaites copies des œuvres exécutées sous les plus anciens Pharaons. C'est ainsi que de nos jours les peintres qui décorent les églises grecques ou arméniennes obéissent à des règles ou à des usages consacrés, et se contentent de calquer et de reproduire les anciens types byzantins dans toute leur roideur et leur naïve simplicité.

« Tel qu'il vient de nous apparaître, l'art assyrien est précisément intermédiaire entre les arts grec et égyptien; il a, plus que le premier, conservé les formes conventionnelles et hiératiques, sans en subir le joug autant que le second, qu'il surpasse de beaucoup par une étude plus recherchée de la nature. En comparant les procédés et les détails d'exécution, on se convaincra facilement de la vérité de ce que je viens d'avancer, et l'on appréciera les degrés de perfection relative de l'art chez ces trois peuples.

« Les Egyptiens, comme tous les peuples dans l'enfance, n'ont attaché d'importance qu'à la ligne extérieure, qu'à la silhouette des objets qu'ils voulaient représenter; en peignant ou en sculptant, ils faisaient de simples traits d'une hardiesse et d'une netteté étonnantes, et dans lesquels les proportions et le mouvement étaient rendus avec une grande perfection. Mais là s'arrêtait leur science; et dans les derniers temps, comme à l'époque la plus reculée, ils n'ont jamais songé à compléter ces silhouettes par la représentation exacte des détails anatomiques; leurs plus belles statues mêmes sont, sous ce rapport, aussi défectueuses que leurs bas-reliefs et leurs peintures. Voulant d'ailleurs, dans leur naïveté d'abord primitive, puis ensuite convenue, faire paraître tout ce qui leur semblait essentiel pour rendre une figure reconnaissable, ils n'ont jamais manqué de représenter de profil certaines parties des objets, et surtout des animaux qui auraient dû, d'après la position, se présenter de face, faisant le contraire pour les pieds, dont le profil était plus facile à comprendre. Les lois de la perspective ne sont pas mieux observées; tous les détails nécessaires pour caractériser les objets sont toujours rendus visibles, lors même que, d'après le point de vue, ils ne pourraient pas être régulièrement aperçus. Enfin, sacrifiant toujours la vérité au désir de ne rien cacher de ce qui, à leurs yeux, paraissait le plus important, les sculpteurs égyptiens ont évité avec grand soin de couper les figures par des objets accessoires qui en auraient caché une partie; par la même raison, ils ont, dans leurs représentations de batailles, donné une plus grande taille aux vainqueurs qu'aux vaincus.

« La plupart de ces caractères se retrouvent dans la sculpture assyrienne ; mais ils y sont moins marqués, et l'on sent que l'on commence à sortir de l'enfance. Les corps sont moins de face, si je puis m'exprimer ainsi, ils ont moins de roideur conventionnelle. Les figures ne sont plus de simples traits, mais les têtes sont bien modelées; et dans les membres, les détails anatomiques, les os et les muscles, non-seulement sont bien indiqués, mais rendus avec une évidente exagération, comme si les artistes, commençant à reconnaître la valeur de ces détails jusqu'alors négligés, voulussent les rendre sensibles même aux dépens de la vérité.

« C'est donc, en définitive, par une étude plus exacte de la nature, par une appréciation plus juste de la vérité des formes, que l'art assyrien me paraît surpasser l'art égyptien, dont, sous d'autres rapports, il n'atteint pas la perfection. C'est par les mêmes qualités qu'il se rapproche de l'art grec; en sorte qu'on peut voir dans les bas-reliefs de Ninive les premiers essais, en quelque sorte, du système qui, perfectionné par une nation intelligente et passionnée pour la beauté physique, a produit les chefs-d'œuvre que nous a légués l'antiquité hellénique.

« Après avoir comparé l'art des Assyriens avec celui des peuples contemporains, il ne sera pas hors de propos de le comparer également avec celui d'une nation qui leur a succédé dans l'empire du monde, je veux dire des anciens Perses. Les Perses ont certainement emprunté leur art des Assyriens leurs prédécesseurs, mais entre leurs mains il n'a fait que dégénérer. Il y a, selon moi, la même différence entre les bas-reliefs de Persépolis et ceux de Khorsabad, qu'entre les bas-reliefs égyptiens sculptés sous les Ptolémées et ceux des âges antérieurs : la décadence est la même de part et d'autre.

« On a remarqué que les bas-reliefs intérieurs et extérieurs portaient des traces évidentes de couleurs ; les Assyriens employaient donc ce moyen de décoration qui paraît avoir été usité chez tous les peuples de l'antiquité, et nous devions d'ailleurs nous attendre à le trouver à Ninive, car la

Bible en a fait une mention expresse dans un passage qui semble être une description des sculptures que nous avons vues. Comparant l'apostasie de Jérusalem aux débauches d'une prostituée, Ezéchiel (cap. XXIII, v. 14 et 15) dit d'Ooliba : *Cumque vidisset viros depictos in pariete, imagines Chaldæorum expressas coloribus, et accinctos balteis renes, et tiaras tinctas in capitibus eorum*, etc.

« Les ameublements, par leur richesse et par leur nature, différaient complétement de ce que nous voyons aujourd'hui en Orient. Les Assyriens, en effet, s'asseyaient sur des fauteuils ou sur des tabourets, et ils mangeaient comme nous sur des tables. La représentation d'un banquet sur un bas-relief ne peut laisser aucun doute à cet égard. Les tables et les chaises étaient décorées avec autant de richesse que de goût, et, chose singulière, nous représentent les mêmes motifs d'ornementation que nos meubles actuels, des pattes de lion, des têtes d'animaux, etc.; on pourrait encore aujourd'hui étudier avec fruit ces modèles et les copier avec avantage. Les vases de diverse nature n'étaient pas moins remarquables par leur élégance.

« Les vêtements, au moins ceux des personnages appartenant à la cour, nous donnent également la preuve d'un grand luxe; ils étaient en général amples et flottants, mais différaient par la forme de ceux des Egyptiens et des Perses; c'étaient des tuniques ou des robes plus ou moins longues, des manteaux de diverses formes, des écharpes à longues franges, des ceintures brodées. Les ornements étaient répandus avec profusion sur ces vêtements, dont quelques-uns semblent avoir été caractéristiques de certaines dignités ou de certaines fonctions. C'est ainsi que le double manteau à pointes rejetées sur les épaules n'est jamais porté que par le roi, et cela seulement dans les occasions solennelles; seul aussi ce personnage principal est coiffé de la tiare pointue, semblable par sa forme au bonnet persan actuel. D'autres formes appartiennent spécialement aux prêtres, ou peut-être aux personnages symboliques; ils portent seuls la robe échancrée par devant et la tiare ceinte de cornes. Les eunuques qui paraissent si souvent, comme on aurait pu s'y attendre d'après la mention fréquente qu'en font les livres saints, portent toujours la robe longue, et rien ne les distingue des gardes et des principaux personnages.

« Comme tous les Orientaux, les Assyriens semblent avoir pris un soin extrême de leur barbe, qu'ils laissent croître, à en juger par les bas-reliefs, et qu'ils tressaient d'une manière si régulière, qu'on pourrait en regarder la représentation comme conventionnelle. Leur chevelure n'était pas moins soignée, et toujours rassemblée sur leurs épaules en un énorme chignon formé de rangées régulières de boucles. Leurs paupières, selon l'antique et universel usage en Orient, étaient teintes en noir avec le *kohl*. Leurs bras et leurs poignets étaient ceints de bracelets de diverses formes, mais toujours très-gracieux et d'un goût très-pur; les hommes même portaient des pendants d'oreilles d'un dessin plus ou moins riche, qui la plupart pourraient encore aujourd'hui servir de modèles pour des ornements semblables.

« Sous certains rapports, l'industrie des Assyriens avait atteint un grand degré de perfection. Ils savaient travailler les matières les plus dures, comme les plus tendres, pour les employer soit à la bâtisse, soit à d'autres usages : c'est ce que nous démontrent les cylindres de jaspe ou de cristal, comme les bas-reliefs de Khorsabad, sculptés sur gypse ou sur basalte siliceux. Ils connaissaient le verre et diverses espèces d'émaux; ils savaient cuire l'argile, pour en fabriquer soit des briques, soit des vases dont la pâte était plus ou moins fine, selon l'usage auquel ils étaient destinés. C'est ainsi que les briques employées à la bâtisse étaient ou simplement séchées au soleil, ou légèrement cuites, de manière à rester assez tendres, tandis que celles destinées au pavage étaient extrêmement dures; c'est ainsi encore que les grandes urnes funéraires n'avaient qu'une médiocre consistance, et qu'au contraire les cylindres de terre cuite, portant des inscriptions, étaient faits d'une pâte très-fine et très-dure. Enfin, l'art de vernisser les poteries, de les recouvrir de peintures au moyen d'émaux colorés, était connu à Ninive.

« On y connaissait également l'art de fondre, de travailler, de repousser même divers métaux; et ce genre d'industrie y avait acquis une grande perfection, comme on peut le voir par les modèles qui nous en restent. Le métal le plus fréquemment employé paraît avoir été le cuivre, comme chez tous les peuples de l'antiquité; ce fait, d'ailleurs, dans la Mésopotamie, s'explique facilement par la proximité des célèbres mines d'Argana-Maaden, situées près de Diarbékir, dans les premiers contre-forts des montagnes qui bordent la plaine du nord.

« Si de la vie civile nous passons à la vie militaire, nous trouverons encore quelques faits intéressants à constater. Les armes offensives des Assyriens étaient l'arc, la lance ou javelot, l'épée et la masse d'armes; et elles étaient ornées avec le même goût que nous avons eu occasion de remarquer dans les vêtements. Les armes défensives étaient des casques plus ou moins ornés, des cuirasses faites d'une étoffe recouverte de lames qu'on doit supposer métalliques; des tissus maillés pour couvrir les jambes, des boucliers dont les uns, toujours ronds, se trouvent à la main; les autres, plus allongés, s'appuyaient à terre pour protéger les archers. Les chars étaient employés à la guerre, comme on le voit si fréquemment dans les livres saints; on montait les chevaux sans étriers, et probablement sans selles proprement dites.

« Les édifices dont les restes ont été retrouvés à Khorsabad, paraissant avoir été

destinés à servir d'habitation, les bas-reliefs qui les décoraient sont pour nous moins instructifs sous le rapport religieux que sous les autres rapports. Ces sculptures ont au moins confirmé ce que pouvaient nous apprendre les cylindres et les cachets babyloniens; elles nous ont appris, en outre, qu'à Ninive, les emblèmes religieux étaient les mêmes qu'à Babylone, et que, par conséquent, la religion devait être la même. Ces symboles sont toujours placés près des portes. Ce sont les taureaux à tête humaine, les personnages étouffant des lions, les figures ailées à tête d'oiseau ou à tête d'homme, tenant la pomme de pin et le panier; d'autres enfin tenant une tige à trois fleurs. Il faut aussi remarquer la fréquence de l'emploi du lion et du taureau comme ornements, et l'apparition de la croix ansée, soit dans les pendants d'oreilles, soit sur le timon des chars. Tous ces emblèmes sont connus et très-communs sur les cylindres. »

III.

Extrait du livre de M. Layard, NINEVEH AND ITS REMAINS. — « Je me suis efforcé de montrer comment des excavations furent pratiquées au milieu des ruines de Ninive, et quelles découvertes en furent le résultat. En même temps, j'ai cherché à donner au lecteur, par de courtes notions sur les Chaldéens, les Arabes et les Yézidis, une idée du peuple qui habite aujourd'hui le territoire de l'ancien royaume de l'Assyrie proprement dite (1). Mon travail jusqu'à présent serait néanmoins incomplet, si je ne faisais pas connaître les plus importants de leurs résultats, si je ne montrais pas jusqu'où les monuments et les restes antiques mis à découvert peuvent éclaircir les obscures questions de l'histoire et de la chronologie, et jeter du jour sur la civilisation, les coutumes, les arts d'un peuple aussi peu connu que le peuple assyrien. Et cependant je dois avouer que nos matériaux sont encore extrêmement incomplets. L'histoire de cette nation remarquable, écrite d'après ses monuments, est un sujet que jusqu'à présent personne n'a traité; et il y a quelques mois à peine nous ne possédions aucune date positive pour nous aider dans une telle recherche. Les notions fort courtes et fabuleuses éparses dans les écrits des anciens sont à peine de quelque secours; pour Ninive, elle était complétement oubliée lorsque l'on commença à écrire l'histoire. L'examen des restes qui existent sur les bords du Tigre a été très-limité. Des ruines très-considérables ont été jusqu'à présent inexplorées, et il n'y a aucun doute que sous ces débris il y a des renseignements historiques, des actes écrits, des monuments propres à augmenter grandement nos connaissances sur ce peuple depuis si longtemps détruit.

« Trois points seulement ont été examinés jusqu'ici, Nimroud, Kouyunjick et Khorsabad. Khorsabad seul, le plus petit des trois, a été entièrement étudié. Malheureusement, dans les édifices assyriens, fort peu de tables sculptées ont échappé à la destruction. Tous les documents historiques peints qui couvraient les murailles, et qui complétaient les bas-reliefs sculptés sur albâtre, ont entièrement disparu. Nous n'avons point, comme en Egypte, des labyrinthes mortuaires ou hypogées, sur les côtés desquels, aussi bien que sur les murailles et les colonnes des temples, on voit, dans des figures fidèles et bien travaillées, l'histoire, les arts, les coutumes et les détails de la vie domestique des premiers habitants du sol. Les renseignements fournis par les monuments égyptiens sont si complets, qu'un seul monument suffit pour nous renseigner convenablement sur les diverses conditions, publiques ou privées, des Egyptiens, depuis les temps primitifs jusqu'à la destruction de la nation. Jusqu'aujourd'hui on n'a pas découvert de tombeaux en Assyrie, qui puissent, avec quelque certitude, être attribués aux Assyriens eux-mêmes. Il ne serait pas impossible que quelques souterrains funéraires, peints à la manière de ceux des Egyptiens, existassent sous des monticules inexplorés : l'entrée en eût été cachée avec tant de soin, qu'elle serait actuellement ignorée, même des habitants du pays. Les seules sources, jusqu'à ce jour, où l'on puisse prendre connaissance de l'Assyrie, sont les bas-reliefs découverts dans les ruines. On y peut ajouter quelques restes d'une autre nature, comme des sceaux, des cylindres, une ou deux inscriptions sur pierre, sur briques ou tuiles, qui se trouvent dans les musées de l'Europe. Toutes les sculptures que nous avons découvertes sont intéressantes au double point de vue des arts et des coutumes des Assyriens. Il y a lieu de présumer que les inscriptions, lorsqu'elles auront été déchiffrées, fourniront des dates historiques positives, propres à fixer, d'une manière certaine, l'époque précise de quelques événements figurés dans les bas-reliefs.

« Il y a encore d'autres sujets qui ont du rapport avec les découvertes assyriennes, et méritent d'être connus. Ils serviront à établir l'origine de certains arts, d'un grand nombre de mythes, de symboles, de traditions que le temps perfectionna plus tard et que le génie grec familiarisa parmi nous. La connexion qui existe entre l'Orient et l'Occident, l'origine orientale de plusieurs nations de l'Asie-Mineure, depuis longtemps soupçonnée, pourront probablement être établies par des preuves plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour. Ces considérations suffisent à elles seules pour motiver un récit détaillé du résultat des fouilles. Je me suis efforcé de ne rien établir qui ne fût appuyé sur une évidence plausible; et si je me suis hasardé à faire quelques hypothèses, je suis tout prêt à admettre que leur valeur doit dépendre de la connaissance des inscriptions et du futur examen des ruines qui renferment sans doute quelques nouveaux monuments.

(1) Ces quelques lignes donnent le sommaire du tome Ier de l'ouvrage de M. Layard.

« J'ai fait souvent allusion à l'antiquité reculée des monuments assyriens : on me demandera naturellement sur quelles preuves je leur assigne telle ou telle date, sur quelles données reposent les fondements de leur antique origine. Il est nécessaire, pour répondre à ces questions, de faire remarquer l'évidence qui ressort des monuments eux-mêmes, et comment cette évidence s'accorde avec les données des auteurs anciens.

« Notre connaissance actuelle des caractères qui sont usités dans les inscriptions est encore limitée ; nous ne sommes pas encore suffisamment familiarisés avec les détails de l'art assyrien, détails qui nous mettraient à même de classer d'une manière satisfaisante les monuments de l'antiquité; il nous est donc difficile de prétendre à plus qu'à fixer leur époque seulement par comparaison avec d'autres monuments. Ce serait trop prétendre que de leur assigner une date positive, ou d'attribuer leur érection à quelque monarque dont le nom serait dans une liste dynastique d'une authenticité reconnue, dont le règne serait déterminé à une époque tant soit peu fixe. On peut, à ce sujet, se permettre des hypothèses; une conclusion positive n'est pas encore permise. Il nous faut plus de progrès dans l'art de déchiffrer les caractères; il faut pousser plus avant les recherches au milieu des ruines d'Assyrie; s'assurer de noms propres royaux, afin que nous puissions relier ensemble ces listes généalogiques, certainement d'époques diverses, qui ont été découvertes jusqu'à nos jours. Aussi mon but n'est-il que de signaler quelques faits qui prouveront, non pas la prétention de fixer l'âge exact, mais seulement la haute antiquité des monuments décrits dans les pages précédentes. Cette recherche est d'une grande importance : de ses résultats dépendent beaucoup de questions du dernier intérêt, qui se lient avec l'histoire de la civilisation dans les contrées qu'arrosent le Tigre et l'Euphrate, de sa propagation dans les pays voisins, et de ses effets ultérieurs dans les contrées les plus éloignées de l'Asie, et jusque dans la Grèce elle-même.

« Les preuves que nous apporterons à l'appui de l'époque reculée de quelques-uns des monuments de Nimroud méritent une attention sérieuse, et ne doivent pas être rejetées uniquement parce qu'elles ne s'accordent pas avec des notions et des théories préconçues. Nous n'avons pas le droit de tirer des conclusions de l'état des arts et des sciences chez un peuple dont, avant la découverte des monuments qui sont décrits, nous ignorions complétement l'histoire. Nous ne connaissions rien de la civilisation assyrienne, sinon ces quelques notions éparses dans les ouvrages des Grecs : elles suffisent, cependant, pour nous convaincre du haut degré de culture qu'avaient atteint les habitants de l'Assyrie, à une époque encore fort reculée; le témoignage de la Bible, et les monuments égyptiens, qui nous rappellent leurs conquêtes sur les nations asiatiques, conduisent tous à la même conclusion.

« On démontrera par la suite que, loin d'avancer depuis l'époque des plus anciens monuments que nous connaissions, les arts, en Assyrie, comme en Egypte, n'ont fait plutôt que décliner. Les plus anciennes sculptures que nous possédons sont aussi les plus correctes, les plus sévères quant à la forme, et dénotent le meilleur goût dans les détails. Que les premiers monuments égyptiens soient de la plus haute antiquité, quelle que soit la différence que nous mettions entre la date la plus reculée et la plus moderne parmi celles qu'on leur attribue, c'est ce que tout le monde admet. Peu de personnes, en effet, leur attribueraient une date plus récente que celle qu'on assigne généralement à la fondation de Ninive, environ vingt siècles avant Jésus-Christ. A cette époque, les arts, en Egypte, avaient atteint un haut degré de perfection; probablement même qu'ils se seraient plus perfectionnés encore, si les artistes n'avaient été restreints, par superstition ou par préjugé, à certaines formes de style dont il n'était pas permis de se départir.

« Il n'y a, non plus, aucune raison de douter qu'à la même époque reculée, les Assyriens n'aient aussi, de leur côté, excellé dans les arts. Même dans les formes dont la convention était la plus sévère, en Egypte, nous trouvons des détails d'une beauté parfaite, et un véritable talent dans les vêtements et les ustensiles domestiques; preuve que ceux qui les inventèrent étaient susceptibles d'une culture distinguée, et que, s'ils n'eussent été retenus dans leur essor, ils auraient atteint la perfection la plus élevée. Quant aux Assyriens, ils pouvaient n'être pas resserrés dans les mêmes limites que leurs rivaux; ils peuvent avoir copié la nature avec plus de soin, et avoir donné un champ plus vaste à leur goût et à leur génie dans le choix et l'arrangement de leurs ornements. Examinons donc, maintenant, les preuves de l'antiquité de leurs monuments.

« La première date authentique d'où partiront nos recherches commence à la destruction de Ninive par les armes combinées de Cyaxare, roi de Perse et de Médie, et de Nabopolassar, roi de Babylone, ou plus probablement gouverneur de cette ville au nom du monarque assyrien. C'est de là que nous devons nécessairement remonter, puisque nous ne pouvons fixer positivement aucune date plus ancienne.

« Or, à mon avis, on doit premièrement admettre sans contestation que les monuments découverts jusqu'ici en Assyrie doivent être attribués à une époque qui précédait la conquête des Perses. L'histoire et la tradition s'accordent à nous dire, en effet, que Ninive fut entièrement détruite par les conquérants. Tandis que les anciens prophètes font fréquemment allusion à cette grande ville, à ses richesses, à sa puissance avant sa chute, on remarque que les prophètes postérieurs mentionnent rarement son nom. S'ils en parlent encore, c'est comme d'un monceau de ruines; ils rappellent la

grande désolation qui règne sur l'emplacement d'une ville célèbre, comme un terrible exemple des vengeances divines; ils le signalent, Ezéchiel surtout (ch. XXXI), comme un avertissement aux nations contre lesquelles ils prophétisent. Lorsque Xénophon passa sur les ruines de Ninive, on en ignorait jusqu'au nom ; une partie de ces ruines, il les décrit comme une ville abandonnée qui jadis avait été habitée par les Mèdes. Strabon assure qu'après s'être emparés de la ville, Cyaxare et ses alliés la renversèrent de fond en comble; et ses habitants, d'après Diodore de Sicile, furent distribués dans les villages environnants. Lucien, de son côté, parle de Ninive comme d'une ville si complétement détruite, qu'il n'en restait plus de vestiges. Quand même, d'ailleurs, cette grande cité n'eût pas été égalée au sol, ou délaissée par ses habitants, il n'en serait pas moins certain qu'elle ne fut plus le siége du gouvernement, et qu'on ne la regarda plus comme une capitale parmi les villes d'Orient. Si donc on retrouve dans ses ruines de grands palais et d'immenses édifices, n'est-il pas plus raisonnable de les dater du temps où Ninive était la première cité du monde oriental, le séjour des rois assyriens, plutôt que de les attribuer à l'époque de son esclavage sous les rois de Perse, et de son abaissement au rang de simple ville de province ?

« Bien des années, bien des siècles même, ont dû s'écouler dans l'espace de temps qu'il a fallu pour construire ces édifices; or, s'ils étaient l'œuvre des conquérants de Perse, nous trouverions certainement quelques traces de ce fait. Nous connaissons parfaitement la forme particulière des caractères cunéiformes adoptés par les Persans : on la retrouve sur tous leurs monuments. En Egypte même, après leur conquête de ce pays, c'est toujours cette forme particulière qui se présente en compagnie des hiéroglyphes. La Perse et l'Arménie nous l'offrent aussi sur tous les monuments de la même époque, avec des traductions, sur des colonnes parallèles, en caractères babyloniens et médiques. Dans les ruines assyriennes, au contraire, l'on ne rencontre point le genre persan des caractères cunéiformes; on ne peut douter que les bas-reliefs ne représentent les victoires des rois qui firent construire les édifices sur lesquels on les trouve; or il n'est pas probable que, s'ils eussent été Persans, ils eussent oublié de célébrer leurs exploits dans leur langue nationale, alors surtout qu'ils avaient toujours ainsi fait partout où ils avaient construit des monuments semblables.

« L'époque bien déterminée de la conquête de Ninive par Cyaxare est 606 ans avant Jésus-Christ. Il y avait à peine une année que les Assyriens l'avaient reprise sur les Scythes, qui, au témoignage d'Hérodote, venaient de posséder cette partie de l'Asie pendant vingt-huit ans. Or comment voudrait-on attribuer ces immenses monuments, preuves évidentes d'une haute civilisation, de beaucoup de goût et d'habileté, à des tribus nomades? Elles ne firent guère autre chose, selon le même historien, pendant leur courte occupation, qu'opprimer les habitants, couler leurs jours dans le luxe et la débauche, effacer les souvenirs de la puissance et de la prospérité passée. C'est donc à 634 ans avant Jésus-Christ que nous pouvons faire remonter ces édifices; personne, pensons-nous, ne sera tenté de leur assigner une plus récente époque.

« Dans le monticule de Nimroud, il y a des constructions de plusieurs dates, et nous y lisons les noms et les généalogies d'un certain nombre de rois. Le palais le plus récent a été découvert dans l'angle sud-ouest, et il fut principalement bâti avec des matériaux pris dans les constructions du nord-ouest, du centre et d'autres parties du monticule. On peut le prouver sans réplique, d'abord par l'identité du style des sculptures; secondement par les inscriptions dans lesquelles on remarque certaines formules; troisièmement par ce fait que les faces sculptées des dalles sont tournées *contre* la muraille de briques séchées au soleil, et que la face postérieure a été polie pour recevoir un nouveau bas-relief; quatrièmement, enfin, par la découverte de dalles sculptées étendues en différentes parties des ruines et abandonnées là évidemment lorsqu'on les transportait pour le nouveau palais. Les seules sculptures qui peuvent être attribuées aux fondateurs de cet édifice sont les taureaux et les lions qui forment l'entrée, et les sphinx représentés rampants entre eux. Mais que ces sculptures soient l'œuvre de ceux qui ont fondé le monument, ou qu'elles soient apportées d'ailleurs, les preuves qu'elles nous apportent seront toujours les mêmes; et, dans le dernier cas, il sera d'autant mieux établi que le plus ancien palais est d'une époque extrêmement reculée. Par leur matière, qui est une espèce de calcaire, et par certaines particularités de formes, ils diffèrent essentiellement de tous ceux qu'on a découverts jusqu'ici dans les ruines. Il n'est pas probable que, terminés comme ils sont, ils aient pu être transportés sans éprouver aucun dommage; nous verrons d'ailleurs bientôt que c'était l'usage des Assyriens de ne sculpter leurs dalles qu'après les avoir placées et jamais auparavant.

« Sur les derrières des lions et des taureaux on découvre une inscription courte, mais du dernier intérêt : elle m'a mis en mesure d'*identifier* les dates comparatives de beaucoup de monuments découverts en Assyrie et d'un grand nombre de tablettes qui se trouvent en d'autres parties de l'Asie...

« Nous avons dans ces inscriptions les noms de dix, sinon même de douze rois; les six premiers disposés en séries généalogiques, le septième sans aucune connexion ; les trois derniers liés entre eux, mais détachés des précédents.

« Si maintenant nous relions ensemble ces trois séries au moyen d'un seul nom royal de plus, et si nous supposons que tous ces rois se sont succédés, nous avons huit

générations entre le fondateur du premier édifice et celui du dernier; ou bien dix générations en tout. Maintenant, selon l'usage, assignant une durée de trente ans à chaque génération, nous formons un total de 300 ans. Il en résulte donc que le premier palais ne peut avoir été fondé plus tard qu'environ 900 ans avant Jésus-Christ.

« Mais plusieurs circonstances semblent prouver qu'un très-long espace de temps s'écoula entre la construction de la partie septentrionale et la partie centrale du palais enseveli sous le monticule et celle qui se trouve à l'angle sud-est. Cette dernière se compose principalement de dalles prises aux autres parties; mais elle contient en même temps des sculptures et des inscriptions qui viennent évidemment de quelque ruine non encore découverte, et qui diffèrent essentiellement de toutes celles qu'on remarque sur les autres constructions de Nimroud. A voir les nombreuses figures de dieux sculptées sur ces édifices, on peut croire qu'ils étaient des temples, ou bien, comme c'est le cas en Egypte, des temples de dieux en même temps que des palais royaux. On peut donc raisonnablement conjecturer qu'il a fallu longtemps avant qu'un monarque démolît les palais des rois de sa propre race, les temples de ses dieux, pour en employer les matériaux à se construire à lui-même et à ses divinités de nouveaux temples-palais. La supposition contraire serait en contradiction avec ce que nous connaissons des sentiments religieux et des préjugés des anciens. Quant aux monuments détruits, ou bien, ce qui n'est probablement pas le cas en Assyrie, ils appartenaient à une époque si éloignée qu'on avait perdu jusqu'au souvenir de ceux qui les avaient fait construire; ou bien une religion nouvelle s'était introduite avec une nouvelle dynastie.

« Qu'une nouvelle race, avec un culte nouveau, ait succédé aux premiers habitants du pays; ou encore, ce qui semble plus probable, qu'une dynastie récente ait pris la place de l'ancienne, c'est ce que montrent les monuments eux-mêmes. Il y a de notables différences entre les sculptures des plus anciens monuments de Nimroud, et ceux de Khorsabad. Les costumes ne sont plus semblables, la forme des chariots, les harnais des chevaux, les casques et armures des guerriers sont entièrement différents.

Une variation essentielle se remarque dans la manière dont les sujets sont traités, dans la nature des sculptures, dans les formes qu'affectent les caractères dont on s'est servi dans les inscriptions.

« Tous ces faits nous amènent à croire que les palais de Khorsabad et de Kauyunjik, ainsi que ceux de l'angle sud-ouest du monticule de Nimroud, ont été construits par une race ou dynastie de rois plus récente. Il n'est même pas impossible, bien plus on est en droit de conjecturer, que les constructions d'une partie du monticule de Nimroud, étaient déjà en ruines et enfouies sous le sol, avant qu'on eût jeté les fondements de celles qui se trouvent dans une autre partie. Ainsi, les fondations du palais sud-ouest sont de niveau avec le haut des murailles au nord-ouest et au centre des palais.

« Le palais nord-ouest, si déjà il était en ruine et enfoui sous le sol, dut être en partie découvert et fouillé, pour en retirer des matériaux au temps du roi de Khorsabad; il y avait, en effet, dans une des chambres une inscription commençant par son nom, et gravée au-dessus de l'inscription principale qu'il est d'usage d'écrire. Ce nom paraît avoir été placé là pour rappeler la réouverture, la découverte, la reprise de possession du bâtiment. De plus, les vases portant le nom de ce roi, et trouvés dans les décombres au-dessus des chambres, doivent être de la même date. Les ornements d'ivoire et les autres petits objets enfouis dans l'édifice sont, à mon avis, contemporains des vases...... Or, le nom du roi ne pouvant être déchiffré, M. Birch a essayé de fixer l'âge des ivoires par leur style artistique, par des particularités philologiques et par les relations politiques qui existèrent entre l'Egypte et l'Assyrie..... Il remonte ainsi à la 22ᵉ dynastie égyptienne, c'est-à-dire à l'an 980 avant Jésus-Christ, comme la date la plus probable que l'on puisse assigner à ces ivoires. Mais on doit observer en même temps que rien n'empêche de les faire coïncider avec la 18ᵉ dynastie (de 1575 à 1289 avant Jésus-Christ).

« Il est donc prouvé, je pense, d'après les faits précédents, qu'un long espace de temps s'écoula entre la construction des plus anciens et des plus modernes palais découverts à Nimroud. Les premiers, d'après le calcul le plus modéré, peuvent remonter à 1100 ou 1200 ans avant Jésus-Christ; encore est-il probable que leur âge est plus reculé. Comme je l'ai fait remarquer, il n'y a rien dans l'histoire, soit sacrée, soit profane, soit même dans les traditions qui sont venues jusqu'à nous, qui nous empêche d'attribuer à l'empire d'Assyrie la plus haute antiquité. C'est dans le pays de Sennaar, dans les contrées qu'arrosent le Tigre et l'Euphrate, que l'Ecriture place les premiers établissements de la race humaine. Le pays d'où partit Abraham, plus de 1900 ans avant Jésus-Christ, était couvert d'une population nombreuse. D'après Josèphe, les quatre rois confédérés qui marchèrent contre Sodome étaient soumis au monarque assyrien, dont l'empire s'étendait sur toute l'Asie.

« Et pourquoi, même, n'assignerions-nous pas à l'Assyrie une antiquité aussi reculée que celle d'Egypte? Les monuments de ce dernier pays nous montrent qu'il n'était pas le seul état puissant et civilisé. Dès l'époque la plus reculée, nous le trouvons aux prises avec des ennemis aussi puissants que lui; parmi les dépouilles de l'Asie, au milieu de ces mille articles de tribut prélevés sur les nations vaincues du nord-est, nous remarquons des vases élégants, des étoffes

de la plus riche texture, des chariots aussi bien adaptés à la guerre que ceux des Egyptiens eux-mêmes. Il n'est même pas improbable que beaucoup des arts dans lesquels ils excellèrent ne leur soient venus des nations de l'Asie occidentale, et que beaucoup des choses qui leur sont communes n'aient pris naissance sur les rives du Tigre. Et, de fait, rejeter la notion d'un royaume indépendant en Assyrie à l'époque la plus reculée, ne serait rien moins que mettre en question l'existence même d'une population dans ces contrées : ce qui se trouverait en contradiction directe avec le témoignage uniforme de l'Ecriture et de la tradition......

« Une tentative pour prouver que le plus ancien palais de Nimroud fut fondé par le Ninus qui donna son nom à la capitale des Assyriens, ne manquerait certainement pas d'arguments plausibles. J'hésite, pour le moment, à me fixer sur l'opinion du major Rawlinson, qui identifie le nom que nous rencontrons sur les inscriptions avec celui du Ninus de l'histoire; et cependant tout aperçu venant d'une autorité semblable mérite les plus grands égards.

« Les ruines elles-mêmes nous fournissent un argument additionnel pour attribuer la construction de cet édifice au Ninus que la tradition, au moins, regarde comme le fondateur de l'empire assyrien, et qui donna son nom à la capitale. Remarquons, 1° que le palais nord-ouest, à Nimroud, est le plus ancien qu'on ait jusqu'ici découvert en Assyrie : et comme toutes les grandes ruines de l'emplacement de Ninive ont été au moins partiellement explorées, on peut présumer qu'il n'existe pas, dans ce genre, d'édifice dont la date soit plus reculée. 2° Suivant Castor, le dernier roi assyrien, ou l'un des derniers de la seconde dynastie, peut-être le Saracus d'Abydène, s'appelait Ninus II. On se souviendra que les noms de ceux qui bâtirent les plus anciens et les plus récents édifices découverts en Assyrie, sont identiques; et, autant que l'on peut juger l'apparence, il y a toute raison de croire que le palais sud-ouest de Nimroud fut détruit avant d'être entièrement achevé; on peut donc en inférer qu'il fut le dernier des palais d'Assyrie. 3° Diodore de Sicile nous rapporte que dans le palais de Ninus ou Sémiramis, à Babylone, on avait représenté des scènes de chasse, dans lesquelles on voyait la reine frappant une panthère de son javelot, et Ninus perçant un lion de sa lance. Or, il est remarquable que, tandis qu'à Khorsabad et à Kauyunjik on n'a rien encore découvert de semblable, ces représentations sont nombreuses dans le plus ancien palais de Nimroud. Elles ne constituent pas seulement des bas-reliefs séparés, mais on les a introduites dans toutes les broderies des vêtements que portent les principaux personnages. 4° Etésias et d'autres écrivains font mention de l'expédition de Ninus et de Sémiramis dans la Bactriane et les Indes. L'obélisque découvert à Nimroud appartient à l'époque du plus vieux palais, puisque, à ce qu'il paraît, il a été érigé par le fils de celui qui jeta les fondements de l'édifice; or, sur ces faces sont sculptés le chameau bactrien, l'éléphant, le rhinocéros, tous animaux de l'Inde et de l'Asie centrale, amenés en tribut par le peuple conquis au roi conquérant.

« Nous concluons, enfin, de toutes les remarques précédentes : 1° qu'il y a en Assyrie des édifices qui sont si différents dans leurs sculptures, leurs symboles mythologiques et sacrés, les caractères et la langue des inscriptions, que nous sommes autorisés à distinguer deux périodes dans l'histoire d'Assyrie. Nous en concluons, de plus, ou bien que les peuples habitants de cette contrée, à ces deux époques distinctes, étaient soit de différentes races, soit de branches de la même race; ou bien que par le mélange avec des étrangers, peut-être des Egyptiens, de grands changements sont survenus dans leur langage, leur religion, leurs mœurs, entre la construction du premier palais de Nimroud et celle des édifices de Khorsabad et de Kauyunjik.

« 2° Que les noms des rois qu'on lit sur les monuments indiquent même une période de plusieurs siècles entre les constructions des uns et des autres.

« 3° Que, d'après les symboles introduits dans les sculptures de la seconde période assyrienne, et d'après le caractère égyptien des petits objets trouvés dans la terre au-dessus des ruines de la plus ancienne période, il faut admettre d'intimes relations avec l'Egypte, effets de conquêtes ou de cordiale entente, entre l'époque de l'érection du plus ancien et du plus nouveau des palais; que les monuments d'Egypte, les noms de rois dans certaines dynasties égyptiennes, les ivoires de Nimroud, l'introduction de quelques divinités assyriennes dans le Panthéon égyptien, et d'autres preuves, signalent le XIVe siècle comme l'époque probable du commencement de ces relations, et le IXe comme celle qui les ait vues se terminer.

« 4° Que les plus anciens palais de Nimroud étaient déjà en ruines et enfouis avant la construction des autres; et qu'il est probable qu'ils ont pu être détruits vers le temps de la 14e dynastie égyptienne.

« 5° Que l'existence des deux dynasties assyriennes distinctes, et la fondation d'une monarchie en Assyrie, à peu près 2000 ans avant Jésus-Christ, peut se déduire du témoignage des plus anciens auteurs, et est d'accord à la fois avec l'Ecriture et les monuments égyptiens. »

NORMAND (Style). — Les antiquaires anglais désignent sous le nom de *style normand* le style d'architecture qui a précédé le règne de l'ogive, et qui a été introduit en Angleterre à l'époque de la conquête des Normands. Cette dénomination n'est pas plus juste que celle de *style anglais*, appliquée à l'architecture ogivale dans la Grande-Bretagne. Les monuments de la Normandie, comme ceux qui ont été bâtis en Angleterre sous l'influence et la direction des Normands, ne constituent en aucune façon un style particulier

d'architecture. Ils sont bâtis selon les procédés et avec les caractères qui furent usités dans toute la France à la même époque. *Voy.* Classification.

NUMISMATIQUE. — La numismatique est une science qui a pour objet la connaissance des monnaies anciennes. Ce mot vient du grec *numisma*, qui veut dire une pièce de monnaie. Le mot *médaille*, en français, a souvent la même signification que *monnaie antique*. Une médaille cependant est souvent une pièce d'or ou d'argent ou de bronze, destinée à perpétuer le souvenir d'un événement important, et qui n'a pas eu cours de monnaie : telles sont surtout les *médaillons*.

L'étude de la numismatique est une des plus importantes et en même temps une des plus intéressantes pour l'archéologie sacrée et profane.

Il faut regarder une collection de médailles comme un trésor de connaissances et non de numéraire. Juvénal disait que c'est une collection de portraits en petit. Ainsi, une pièce antique tire sa valeur non pas tant du métal dont elle est composée que des renseignements historiques qu'on en peut tirer.

Nous ne pouvons pas donner de plus amples détails sur la numismatique sans sortir du plan de ce Dictionnaire : nous renvoyons aux traités spéciaux, et au *Dictionnaire de numismatique* qui fait partie de la présente Encyclopédie.



OBÉDIENCE. *Voy.* Abbatiale, Celle, Prieuré.

OBELISQUE. — Les obélisques sont des monuments religieux et historiques, sur l'origine desquels on n'a pu rien dire encore de certain. Les recherches des archéologues modernes, celles même du docte Zoéga, n'ont répondu que d'une manière incomplète à cette question, en rapportant l'idée première de ces monolithes aux pierres commémoratives, d'abord nues, puis écrites, ensuite taillées dans la forme de tableaux, ou *stèles*, et dont les développements successifs amenèrent la forme élancée qu'on leur voit aujourd'hui. Les anciens eux-mêmes paraissent s'être mépris sur le sens qu'il fallait donner à ces monuments; les uns croyaient voir dans les inscriptions qui les décorent l'interprétation des lois de la nature et les résultats ou le résumé de la philosophie des Egyptiens; d'autres les regardaient comme le symbole d'une idée religieuse, profonde et métaphysique, qui n'admettait point de forme semblable à elle-même.

Les découvertes de Champollion le Jeune, sans résoudre définitivement la question d'origine, ont du moins jeté une grande lumière sur le point le plus important, l'objet des inscriptions qui couvrent ces monuments, leur emploi dans la décoration extérieure des édifices et leur sens à la fois symbolique et figuratif dans l'écriture sacrée des Egyptiens.

Les différents rapports des anciens nous apprennent, d'accord avec les monuments originaux, que les obélisques étaient principalement consacrés au dieu Soleil, dont l'épervier était le symbole, à cause de l'élévation du vol de cet oiseau et de la faculté qu'on lui attribuait de pouvoir fixer le soleil. Le nom même des obélisques, selon Pline, exprimait, dans la langue égyptienne, l'idée d'un rayon du soleil, et leur forme en offrait à leurs yeux la ressemblance.

Les obélisques sont en granit extrait des carrières de Syène; monolithes, c'est-à-dire d'une seule pierre, et taillés à quatre faces, lesquelles s'élèvent en diminuant, jusqu'à une certaine hauteur, où ils se terminent en une pointe pyramidale qu'on nomme *pyramidion*. Ils étaient placés sur un cube ou dé carré de même matière, dépassant de peu la largeur de leur fût, et posé lui-même sur un ou plusieurs degrés. Chacune de leurs faces est décorée de figures et de caractères hiéroglyphiques sculptés en creux avec le plus grand soin, et l'on est fondé à penser qu'il étaient peints de diverses couleurs, aussi bien que les temples dont ils décoraient l'entrée, et les statues colossales faites de la même matière. Ce genre de monuments, qui appartient en propre à l'ancienne Egypte, était destiné à décorer les temples et les palais des rois ; on plaçait ordinairement les obélisques par paire devant la porte ou pylône d'entrée.

Le pyramidion des obélisques était généralement décoré de sculptures en bas-relief où le roi était représenté faisant à la divinité l'offrande soit du vin et de l'eau, emblèmes d'abondance et d'inondation, soit de l'obélisque lui-même.

Les inscriptions hiéroglyphiques gravées en colonnes verticales sur le fût de ces monolithes rappellent toujours, comme sur les autres monuments publics de l'Egypte, les titres royaux, noms et prénoms des princes qui les ont fait élever. Ces noms, par une distinction honorifique particulière à la royauté, et pour être plus facilement distingués dans l'écriture courante, sont renfermés dans un cadre elliptique terminé à l'une de ses extrémités par une base, et auquel on a donné le nom de *cartouche* ou *cartel*.

Ces cartouches peuvent être regardés comme la clef des notions chronologiques fournies par les monuments égyptiens, et c'est par leur présence sur les obélisques que nous sommes à même de déterminer, du moins approximativement, la période historique à laquelle chacun de ces monolithes peut appartenir.

Nous n'entrerons pas dans des détails descriptifs sur les obélisques les plus célèbres et les mieux connus. Cela nous entraînerait trop loin du plan de ce Dictionnaire. Nous renvoyons à une curieuse notice, de M. Nestor L'Hôte, enlevé prématurément à la science des antiquités égyptiennes, dans laquelle il

s'était fait déjà un nom distingué : elle a pour titre : *Notice historique sur les obélisques égyptiens et en particulier sur l'obélisque de Louqsor;* in-8°, Paris, Leleux, 1836.

II.

Au XVIIIe siècle, on a eu le mauvais goût de placer de petit obélisques, sur les côtés des façades principales, pour leur servir d'amortissement.

OCULUS, ŒIL-DE-BOEUF. — On appelle *oculus* et quelquefois œil-de-bœuf, une espèce de baie ronde ou ovale, d'un petit diamètre, ouverte ou seulement figurée dans le tympan d'un fronton, au-dessus d'une porte ou dans le nu d'un mur.

Le tympan des pignons ou frontons des églises romano-byzantines est orné d'un *oculus*. Il y en a des exemples à la cathédrale d'Avignon et à l'église Notre-Dame de Poitiers. Quoique ces édifices ne soient pas d'une antiquité très-reculée, ils nous présentent la position de l'*oculus* comme un vestige des anciennes traditions architectoniques. Lorsque l'*oculus* est aveugle, on y a placé une statue ou bas-relief, ou un groupe.

L'*oculus* ou l'œil-de-bœuf, dès la fin du XIIe siècle, reçoit quelques modifications qui paraissent être l'origine des belles roses ogivales. On suit, en effet, la transition, depuis l'œil-de-bœuf le plus simple, jusqu'à la rose la plus compliquée, en passant par la rosace en forme de roue, et celle qui n'a que des divisions peu nombreuses.

OEUF. — Les œufs offrent généralement une réminiscence antique dont il n'est pas possible de méconnaître le motif dans les représentations des catacombes. On sait, par beaucoup de témoignages classiques, que les œufs, comme symbole d'expiation, formaient un des éléments essentiels du repas funèbre ou du *silicernium* des anciens. Ce ne peut donc être que par une tradition des mêmes idées que des objets de ce genre avaient été figurés sur les peintures funéraires du christianisme. C'est ainsi que, dans une des catacombes décrites par M. Raoul Rochette, on trouve des œufs représentés dans un repas d'agapes.

Dans le *Rational des divins offices*, Guillaume Durand parle également des œufs suspendus dans les églises, suivant une intention symbolique. *Voy.* à ce sujet : *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, part. IIe, 1 vol. in-8°, chez Mame, Tours, 1847.

OEUVRE (MAITRE DE L'). — I. Les édifices chrétiens, dès les temps les plus reculés, furent élevés sous la direction des évêques et des prêtres architectes. Saint Grégoire de Tours nous apprend dans son *Histoire* que Namatius de Clermont fit bâtir sur ses plans l'église de Saint-Etienne, que celle de Châlons-sur-Saône fut construite sous la direction d'un évêque contemporain de celui de Clermont et de celui de Tours. Il mentionne plusieurs autres faits de même nature.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que ces artistes ont ainsi exercé la plus grande influence et ont eu une action directe sur la formation et les développements de l'architecture chrétienne. Ils se conformaient, sans aucun doute, aux principes de l'art de bâtir, tels qu'ils étaient en vigueur à l'époque à laquelle ils travaillaient; ils donnaient aux églises, dans certaines parties, les dispositions qu'ils observaient dans les monuments qui les avaient précédés et qu'ils avaient sous les yeux. Mais, dès le commencement, ils introduisirent des modifications en rapport avec les besoins de la liturgie sacrée et avec les idées religieuses qui avaient prévalu. Les ecclésiastiques, d'ailleurs, se sont toujours nourri l'esprit des plus hautes pensées, de pensées mystiques, si l'on veut : comment n'auraient-ils pas poursuivi la réalisation d'un idéal nouveau et sublime dans leurs œuvres d'architecture? N'avaient-ils pas sous les yeux les belles paroles de saint Augustin, qui écrivait précisément sur une branche de l'art qui, durant de longs siècles, resta exclusivement ecclésiastique, la musique et le chant? Saint Augustin, en effet, emploie les chap. 30, 31 et 32 du *Traité de la véritable religion* à démontrer de grandes et belles idées sur les arts, sur Dieu considéré comme vérité immuable, règle souveraine de tous les arts. Nous ne découvrons avec les yeux du corps que les plus grossières images de cette règle éternelle : l'œil de l'esprit peut seul l'entrevoir. Il est une beauté, une harmonie mystérieuse venant d'en haut qui, à notre insu, inspire nos jugements dans les arts. Les choses nous paraissent plus ou moins parfaites, selon qu'elles se rapprochent plus ou moins du vague idéal qui vit au fond de notre âme. Les plus belles choses humaines offrent des traits et des marques de l'unité première, type éternel du beau.

Quelle belle philosophie des arts! quelle magnifique manière d'envisager l'esthétique chrétienne. Celui qui voudrait entreprendre un travail sur les principes du beau, sur la philosophie et l'esthétique des arts libéraux en choisissant dans les œuvres des SS. Pères les passages les plus saillants sur ces matières, composerait un livre du plus haut intérêt. Peut-être même serait-ce un moyen de mettre dans la voie véritable ces penseurs égarés, comme les Scheling et les Hégel, qui se perdent dans les nuages d'une esthétique obscure.

II.

Pendant toute la durée du moyen âge, on appelait *maîtres de l'œuvre* les architectes chargés de la construction des églises. Ce ne fut qu'à une époque tout à fait moderne, qu'ils prirent le nom d'architectes. Pierre Nepveu, dit Trinqueau, architecte du château de Chambord, sous François Ier, prenait encore le titre de *maître de l'œuvre de Chambord*.

Afin de mettre de l'ordre dans ce que nous avons à ajouter aux notions que nous avons déjà données sur les architectes de nos monuments religieux (*Voy.* ARCHITECTE), nous diviserons ce sujet en plusieurs paragraphes.

III.

Les souverains pontifes, qui ont exercé

tant d'empire sur la société chrétienne, durant tout le moyen âge, dont l'action, moins apparente aux premiers siècles, n'en est pas moins réelle, surtout au moment où les nations modernes ont commencé à s'organiser, ont travaillé fortement au mouvement des arts religieux, principalement à Rome, où ils avaient pleine autorité, à partir du règne de Charlemagne.

Pour donner un léger aperçu de ce que les papes ont fait en faveur des arts chrétiens, nous n'avons qu'à ouvrir le *Liber Pontificalis* d'Anastase le Bibliothécaire.

Parmi les anciens papes qui se distinguèrent par leur amour pour les arts chrétiens, nous devons en première ligne citer Adrien Ier. Le nombre des églises auxquelles il fit travailler est presque infini. Il est fâcheux pour l'histoire de l'art que les noms des architectes qu'il employa ne nous aient pas été transmis. Anastase nous apprend seulement que deux fois il chargea de présider aux réparations qu'il fit faire à la basilique de Saint-Pierre, un officier que nous appellerions le grand-maître de la garde robe : *Mittens Jannarium vestararium suum, cognoscens eum idoneam personam* (Anastase, *in Adrian. I*).

C'est encore à cet Adrien, passionné pour les beaux et utiles travaux de l'architecture, comme l'empereur dont il portait le nom, que Rome dut le rétablissement de ses murs, de plusieurs aqueducs, et particulièrement de celui qui encore aujourd'hui porte à la fontaine de Trévi l'eau dite *aqua virgo*.

Léon III, malgré les malheurs personnels qu'il éprouva dans les premières années de son pontificat, voulut enrichir aussi la plupart des églises de Rome et des environs, non-seulement de vases sacrés, mais encore de peintures exécutées soit en mosaïque, soit en broderies tissues d'or et de perles; et il multiplia ses dons avec une prodigalité dont on peut à peine se faire une idée.

IV.

Pour justifier en effet ce que les auteurs ont dit du fruit qu'on pourrait retirer d'une lecture attentive du *Liber Pontificalis* et des notions intéressantes qu'il serait possible d'y puiser sur les productions des arts et des manufactures, et même sur les usages pendant la période que cette histoire pontificale embrasse, c'est-à-dire depuis le IVe siècle jusques et y compris le IXe, nous allons faire quelques citations extraites du texte original et rangées par ordre chronologique; en même temps qu'elles feront connaître le style de cet ouvrage, ces citations présenteront au lecteur plusieurs variétés d'objets, pour l'intelligence desquels il pourra recourir aux notes explicatives jointes à l'édition d'Anastase par Vignoli.

Extraits du Liber Pontificalis d'Anastase (édition de Vignoli; Roma, 1724, 3 vol. in-4°).

S. Sylvester (vers 314).

Tom. I, pag. 84. Angeli quatuor ex argento cum gemmis alabandinis in oculos.

Pag. 85. Fecit fastigium ex argento dolatico... cameram basilicæ ex aurotrimme.

Pag. 92. Scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ex auro.

S. Hilarus (vers 461).

Pag. 156. Hic fecit nymphæum et triporticum ante oratorium sanctæ crucis, ubi columnæ miræ magnitudinis quæ dicuntur hecaton penta.

Lacus et conchas duas cum columnis porphyreticis radiatis, foratis, aquam fundentes; in medio lacum porphyreticum cum concha ansata, in medio, aquam fundente, circumdata a dextris et a sinistris cancellis æreis et columnis cum fastigiis et epistyliis, undique ornatum ex musivo, ex columnis aquitanicis, tripolitis et porphyreticis.

Sergius (vers 687).

Pag. 307. Capitula (concilii Constantinopolitani) missa in locellum quod scebrum carnale (*sive* schevrocarthale) vocitatur.

Gregorius III (vers 731).

Tom. II, pag. 45. Hic concessas sibi sex columnas onychinas volubiles (*sive* volutiles) ab Eutychio exarcho duxit in ecclesiam B. Petri apostoli, quas statuit circa presbyterium, ante confessionem, tres a dextris et tres a sinistris, juxta alias antiquas sex filio pares (*sive* philopares), super quas posuit trabes et vestivit eas argento mundissimo, in quo sunt expressæ ab imo latere effigies Salvatoris et apostolorum, et ab alio Dei genitricis et sanctarum Virginum, posuitque super eas lilia et pharos argenteos, pensantes in unum libras septuaginta.

Pag. 53. In basilica sanctæ Dei Genitricis, quæ ad Martyres dicitur, tectum vetusta carie demolitum, purgari fecit ad purum et cum calce abundantissima, seu chartis plumbeis a novo restauravit.

Hadrianus I (vers 772).

Pag. 205. Ex nimia fervoris dilectione pro honore B. Petri apostolorum principis et pro ornatu ipsius sancti patriarchii construxit atque ædificavit ibidem noviter turrim miræ pulchritudinis, decoratam cohærenti porticu quæ descendit ad balneum; ubi et deambulatorium, scilicet, solarium, cum cancellis æreis nimis pulcherrime construi fecit.

Pag. 219. Cameram B. Petri in omnibus destructam atque dirutam, exemplo olitano exsculpens, diversis coloribus a novo fecit.

Ibid. Basilicam Hierusalem quæ in Sessoriano sita est, et olitanas ejus, quæ marcuerant, trabes, mirifice ipsas mutans, in omni restauravit parte.

Pag. 234. Portas æreas miræ magnitudinis, decoratas studiose, a civitate Perusina deducens, in basilicam B. Petri apostoli, ad turrem compte erexit.

Anastase, dans la Vie d'Honoré Ier, nous apprend aussi que, longtemps avant Adrien, ce pontife avait fait revêtir en argent la principale porte de la basilique de Saint-Pierre : *Investivit regias januas in ingressu ecclesiæ majoris, quæ appellantur medianæ,*

ex argento, quæ pensant libras noningenta septuaginta quinque. (Anastasius, tom. II, p. 208.)

Dans la Vie de Léon IV, cet écrivain nous instruit encore que les Sarrazins, dans l'une de leurs incursions, en 846, ayant ruiné et dépouillé ces portes, ce pape les fit rétablir et couvrir de nouveau de lames d'argent sculptées en relief : *Portas quas destruxerat Saracœna progenies, argentoque nudarat, erexit, multisque lucifluis salutiferisque historiis sculptis decoravit, et in meliorem speciem quam pridem fuerant reparavit* (Ibid., tom. III, pag. 123.)

Enfin, longtemps après, ces portes se trouvant altérées et presque détruites par le temps et la cupidité, Eugène IV leur substitua, en 1445, celles en bronze qu'on admire encore aujourd'hui, dont les bas-reliefs, relatifs à la réunion des églises grecque et latine, ont été exécutés par Antoine Filarète, et Simon, frère de Donatello. (Vasari, *Vite del Pittor.*, edit. Roma, tom. I, p. 296.)

V.

Au temps de Michel III, qui régna en Orient de l'an 842 à 867, les Bulgares furent affligés d'une horrible peste. A la cour de leur souverain se trouvait alors un religieux romain, nommé Méthodius, docte écrivain et pratiquant aussi la peinture (*pingendi non rudem*) : le prince, l'ayant appelé pour orner un de ses palais, le laissa maître des sujets ; le moine artiste, qui désirait gagner cette âme à Dieu, choisit celui du jugement dernier. Il peignit avec tant d'énergie les tourments des damnés, et fit une telle impression sur l'imagination du roi des Bulgares, que lui et ses sujets se firent baptiser. (Cédrénus, edit. reg., pag. 540. — Lebeau, *Hist. du Bas-Emp.*, tom. XV, p. 39 et seqq.)

Les prêtres missionnaires ne se contentaient pas d'instruire les populations qu'ils évangélisaient, en prêchant les dogmes chrétiens : ils se faisaient artistes pour frapper davantage leur imagination par des œuvres propres à parler aux yeux. Ce dernier langage n'était pas moins éloquent que l'autre, et souvent il produisait des effets plus durables. C'est ainsi que plusieurs évêques se firent architectes, et, si l'on peut employer cette expression, manœuvres et maçons, pour élever à Dieu des temples, au milieu des peuples barbares. Ils faisaient ainsi l'*œuvre de Dieu*, sous tous les rapports. Cela nous donne lieu de revenir à la réflexion que nous avons déjà exprimée, à savoir que l'Eglise créa et façonna, pour ainsi dire de ses propres mains, l'architecture chrétienne, en plusieurs régions où les monuments sont, rigoureusement parlant, d'*Architecture ecclésiastique.* Les faits ici parlent assez haut : ils n'ont pas besoin de commentaires.

VI.

Lorsque les monastères se fondèrent, en Europe, et commencèrent à couvrir la face du pays, ce furent des moines qui furent les *maîtres de l'œuvre* de ces belles et immenses constructions. Les architectes des premières églises abbatiales furent de simples moines, mais dans ces esprits humiliés par la pénitence il y avait souvent un génie hardi, et leurs œuvres sont là souvent encore pour rendre témoignage à la grandeur et à l'étendue de leurs connaissances. (*Voy.* Abbaye.)

Notons que, dès leur établissement en Occident, surtout après saint Benoît, les moines se consacraient au travail des mains. Non-seulement ils se faisaient un devoir de travailler à la construction de leur église et des bâtiments conventuels, mais encore ils se livraient avec ardeur à toute espèce de travaux, sans excepter les plus pénibles. Ecoutons à ce sujet les paroles suivantes de M. Guizot :

« Quelques-uns des moines d'Orient avaient bien essayé d'introduire le travail dans leur vie, mais la tentative n'avait jamais été ni générale ni suivie. Ce fut au ve siècle que saint Benoît opéra cette grande révolution dans l'institut monastique; il y introduisit surtout le travail manuel, l'agriculture. — Les Bénédictins ont été les défricheurs de l'Europe : ils l'ont défrichée en grand, en associant l'agriculture à la prédication. Une colonie, un essaim de moines, peu nombreux d'abord, se transportait dans des lieux incultes ou à peu près, souvent au milieu d'une population encore païenne, en Germanie, par exemple, en Bretagne ; et là, missionnaires et laboureurs à la fois, ils accomplissaient leur double tâche, souvent avec autant de péril que de fatigue. Saint Benoît avait réglé l'emploi de la journée dans ses nombreux monastères. Le travail y tenait une grande place. » (M. Guizot, *Cours d'hist. moderne.*)

Cette observation de M. Guizot est juste, mais elle est incomplète. Les moines défrichèrent le sol, c'est vrai; mais ils furent aussi les architectes et les constructeurs des immenses monastères qu'ils habitaient ; ils en furent les décorateurs, et leur influence ne fut pas moins marquée dans les arts chrétiens, que dans la conservation des œuvres littéraires des anciens, et l'agriculture.

Ajoutons que les moines d'Orient avaient introduit le travail dans leurs règles *d'une manière plus générale* que ne le prétend le savant écrivain que nous venons de citer.

Saint Grégoire de Nazianze, l'un des Pères de l'Eglise grecque, élevé aux fonctions de l'épiscopat, regrettait sa solitude et se plaignait ainsi à l'un de ses amis : « Qui me rendra le chant des psaumes, les veilles, les prières qui nous transportaient de la terre au ciel, cette vie qui semblait n'avoir rien de matériel et de corporel? Que ne puis-je revoir cet heureux temps que nous passions à travailler des mains, à porter du bois, à tailler des pierres, à planter des arbres et à conduire de l'eau par des canaux! »

VII.

En pénétrant au sein même du moyen âge, nous voyons très-fréquemment des évêques, des moines et des prêtres, devenir les architectes des monuments religieux les plus remarquables. Nous nous bornerons à citer quelques faits, parce que cette observation a été reconnue généralement et que personne ne l'a contestée. Nous réfutons plus bas (à l'article du STYLE OGIVAL) une singulière opinion émise par M. D. Ramée, qui prétend que le style romano-byzantin est sacerdotal, et que le style ogival est laïque. Le premier, suivant cet étrange système, symboliserait l'autorité ecclésiastique, et le second serait l'emblème de l'émancipation de la société laïque. Revenons à notre sujet.

Bérenger, évêque d'Elne (siége épiscopal aujourd'hui transféré à Perpignan) dessina à Jérusalem le plan de l'église qu'il devait faire exécuter dans son pays.

Cum Berengarius ad sanctam civitatem Jerusalem devotionis ergo accessisset, formam hujusce ecclesiæ in pergameno descripsit, unde reversus ædificavit in villa superiori Helenensi ecclesiam cathedralem. (Ann. 1019, *Gallia Christiana*, tom. VI, pag. 1040. — *Hist. litt. de la France*, page 139.)

Suger, n'étant encore que novice, se plaisait à tracer des figures sur le sable. Il méditait de longues heures devant des lignes qu'il dirigeait dans divers sens. Il était plongé dans des réflexions profondes en étudiant les rapports qui devaient les unir. Il était absorbé par la contemplation d'objets qui n'avaient de réalité que dans son esprit. Il méditait la construction d'une grande église. Plus tard quand il fut abbé, après avoir été mêlé à toutes les grandes affaires de son siècle, après avoir gouverné la France, il réalisa les projets de son adolescence, en construisant la magnifique église abbatiale de Saint-Denis.

A Auxerre, sous le règne de Henri Ier, l'évêque Geoffroy de Champ-Aleman (c'est un bourg du Nivernais) instituait des prébendes de sa cathédrale pour des ecclésiastiques, dont l'un serait peintre, l'autre vitrier, le troisième orfévre : *Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem.* (*Hist. episcop. autiss.*, ap. Labbe, *Nova Biblioth. mss.*, tom. I, page 453. — *Histoire littéraire de la France*, page 142.)

Elbert, évêque d'Yorck en 766, confie à Alcuin et à Eanbald, la construction d'une église dont il avait lui-même fait les plans.

Louis de Crevent, abbé de la Sainte-Trinité de Vendôme, fit bâtir le cloître, qui est d'une architecture très-délicate; il fit élever le jubé, dont l'ouvrage est admiré; il fit achever la nef qu'Aimery de Coudun, son prédécesseur, avait commencée, enfin il fit faire le portail, dont le goût est très-beau.

Cet abbé avait dans sa communauté un religieux fort entendu dans l'architecture; il se nommait le père de Jarnay : il conduisait l'ouvrage et les ouvriers. (*Hist. de Vendôme*, par l'abbé Simon, tom. II, p. 340.)

VIII.

Dans le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, on trouve indiqués les noms de plusieurs architectes ou *maîtres de l'œuvre* des églises du moyen âge. Nous en donnerons ici quelques-uns, en faisant savoir que le Comité a chargé son secrétaire de recueillir et de publier en un volume tous les documents qui ont été fournis au Comité par ses membres correspondants. Nous ne mettons pas ces noms par ordre chronologique, mais suivant l'ordre dans lequel ils se trouvent mentionnés dans les volumes du *Bulletin du Comité historique des arts et monuments.*

Tom. Ier. Henri de Bruisselles. Martin Cambiche. Gailde. Isambardus. (Maître) Jean. Jean de Soissons. Jean Langlois. Pierre Michelin. Jean Thierry. Waast. — *Tom. II.* Albéron. André. Pierre de Beaujeux. Jérôme Bertschin. Nicolas Bonaventure. Etienne Bonneuil. Nicolas Bondon. Jehan Chesenau. Pierre Dantina. Jean Defetin. Jean Deschamps. Durandus. Gérard. Michel Gosse. Antoine Guichard. Guillaume de Sens. Hardouin. Henri de Saxoine. Henriot. Hezelon. Jehan Imbert. Jean d'Orbais. Burcard Kettener. François Lamoureux. Pierre Largent. Germain Laurent. Clément Leclerc. Pierre Le Merle. Jean de l'Epine. Guillaume Martin. Matthieu d'Arras. Georges Mathurin. Jehan Meguyer. Michel le Papelard. Jean Mignot. Pierre Nepveu, dit Trinqueau. Guillaume Pellevoisin. Pierre de Sens. Richard. Guillaume Sénault. Umbert. Wolbéron, etc., etc., etc.

OGIVE. — Afin de mettre plus d'ordre et de clarté dans ce que nous avons à dire sur l'ogive et le style ogival, nous avons établi de nombreuses divisions dans cet article, et nous avons mis un titre particulier à chacune de ces divisions.

I.

De l'ogive et de ses différentes formes. — On appelle actuellement *ogive* un arc formé de deux portions de cercle qui se croisent à leur sommet. Nous dirons ci-dessous quelle était la signification primitive du mot *ogive* ou *augive.* L'usage a prévalu de désigner par le nom d'ogives toutes les arcades aiguës, dont le sommet est plus ou moins en pointe. C'est pour cela que les antiquaires anglais ont souvent désigné le style ogival sous le nom de *pointed style.*

On distingue plusieurs variétés dans la pointe des ogives. Nous indiquerons les principales. (*Voy.* ARC et les fig. à la fin du tom. Ier de ce Dictionn.)

1° L'*ogive obtuse* ressemble beaucoup à un plein cintre dont le sommet est à peine relevé en pointe. Cette espèce d'ogive se voit assez fréquemment dans les monuments de la fin du XIIe siècle, surtout dans le midi de la France, et même dans ceux qui sont en deçà de la Loire. On regarde communément cette ogive comme la plus anciennement usitée; on voit, cependant, en même temps dans certains édifices une ogive très-aiguë

que plusieurs archéologues appellent *ogive romane.*

2° L'*ogive aiguë* est celle qui est formée par deux arcs dont les centres sont situés au-delà des points de retombée. Cette ogive est fort commune dès le XIIe siècle, au XIIIe siècle surtout, lorsque les points d'appui sont très-rapprochés, ou qu'il est nécessaire d'avoir une très-grande solidité.

3° L'*ogive en tiers-point* est celle dont la corde sous-tendante est divisée en trois parties. Les points intérieurs servent de centre pour tracer les deux côtés de l'arcade. Cette ogive peut s'inscrire dans un triangle équilatéral ; c'est la plus élégante des ogives usitées au moyen âge, et on la trouve très-souvent employée dans les grands monuments du style ogival primitif, au XIIIe siècle.

4° L'*ogive surélevée* est celle dont les points d'appui sont exhaussés. Cet exhaussement peut être plus ou moins considérable et peut s'appliquer aux ogives en tiers-point, ou aux ogives d'une autre forme. L'*ogive surélevée* n'est pas dépourvue d'élégance, et elle produit, dans les arcades resserrées, un meilleur effet que l'ogive aiguë. On peut juger de l'effet de cette arcade, par comparaison, à la cathédrale de Tours et à celle du Mans. A l'abside de la première de ces églises, on voit cinq ogives à lancettes surélevées du meilleur effet, tandis que, à l'abside de la seconde, on voit des ogives extrêmement aiguës et disgracieuses.

5° L'*ogive en accolade*, ou *arcade en talon*, dont la partie inférieure est à courbure simple et la partie supérieure à contre-courbure. Cette arcade est formée par quatre arcs de cercle ; les deux arcs de cercle inférieurs ont leur centre dans l'ouverture de l'arcade; les deux supérieurs ont leur cercle au-dessus et en dehors de l'arcade.

6° L'*arc en anse de panier*, ou *arc Tudor* des Anglais.

7° L'*ogive lancéolée* est formée de deux arcs dont la courbure se prolonge au delà de la ligne des centres.

8° L'*ogive moresque* n'est pas autre chose que l'arc en fer à cheval brisé. Nous en avons donné un exemple à l'article MORESQUE. (*Voy.* fig. à la fin du vol.)

II.

Etymologie et signification primitive du mot OGIVE. — Les anciens architectes ne paraissent pas avoir attaché au mot *ogive* la même signification que les architectes et archéologues modernes. M. Verneilh, dont nous aurons à citer les travaux remarquables sur l'origine et les premiers développements de l'art ogival, a fait, à ce sujet, quelques découvertes curieuses. En étudiant le traité d'architecture de Philibert Delorme, il vit cet illustre maître de la Renaissance n'employer le mot *ogive* que dans la locution *croisée d'ogives* qui signifie les arcs en croix placés diagonalement dans les voûtes gothiques.

Ce fut pour M. Verneilh l'occasion de consulter les auteurs qui ont vécu après Philibert Delorme. Sa surprise ne fut pas petite de les trouver tous d'accord avec cet écrivain. Jusqu'à la fin du siècle dernier, les théoriciens aussi bien que les glossateurs n'ont entendu par *ogives* ou *augives* que les nervures diagonales des voûtes du moyen âge. Pour trouver des *fenêtres ogives*, il faut descendre jusqu'à Millin, qui lui-même, dans son *Dictionnaire des Arts*, ne laisse pas cependant que d'admettre la définition de ses devanciers ; de sorte que c'est d'une inadvertance de Millin que le sens nouveau d'ogive paraît être issu. La fortune du mot, ainsi dénaturé, ne tarda pas à croître en même temps que le goût pour les choses du moyen âge.

De ces recherches, les premières qu'on ait faites, à ma connnaissance, sur la véritable acception d'ogive, M. Verneilh fit l'objet d'un article inséré dans les *Annales Archéologiques* (1). Son travail, quoique suffisamment probant, était incomplet en ce qu'il n'avait rien allégué de bien positif pour l'époque antérieure à Philibert Delorme. M. Lassus éclaira cette partie de la question en produisant des textes du XIVe et même du XIIIe siècle (2), d'où il ressort que si les auteurs postérieurs à la Renaissance avaient appelé ogive une partie de la membrure des anciennes voûtes, ils n'avaient fait en cela que continuer la tradition des gens du moyen âge.

Voici quels sont les textes allégués par M. Lassus :

1° Le compte de la construction d'une chapelle ajoutée en 1399 à l'église des Célestins de la forêt de Cuise, chapelle « volue (voutée) de trois croisées d'ogives, » et dont une partie accessoire reçut une voûte de bois « sur croisée d'ogives en anse de panier (3). »

2° Le devis de construction d'une autre chapelle élevée en 1347 à Averdoing en Artois; devis où il est question de « deux crois d'augives pour faire les voultes sus, avec une arche entre deux crois augivères. »

3° Un vers de la Caroléide, poëme de Nicolas de Brai, où cet auteur, qui vivait à la cour de Louis VIII, dit de Philippe Auguste qu'il avait été « le défenseur et l'ogive de la foi catholique, »

Catholicæ fidei validus defensor et OGIS.

Les Bénédictins avaient introduit ce mot dans le Glossaire de Du Cange, sans l'expliquer. M. Lassus a eu parfaitement raison d'y voir un exemple au figuré de l'ancienne acception d'ogive : d'abord parce que ogive n'est autre chose que le féminin d'un adjectif *ogif*, dont il faut bien admettre l'existence au moyen âge ,puisque les modernes ont encore dit *arc ogif ;* ensuite parce que, d'après les habitudes orthographiques du XIIIe siècle, *ogif* rapporté au sujet d'une phrase devait s'écrire *ogis*, comme *antif* dans le même cas s'écrivait *antis*. Voilà pour la forme du mot; quant à sa signification, elle est dictée par

(1) T. I, p. 209.
(2) *Annales Archéologiques*, t. II, p. 40.
(3) Le document tout entier a été publié depuis par M. Lassus lui-même, dans le *Bulletin du Comité historique*, t. I, p. 48.

le sens de la phrase. Comme l'*ogive* est le support sur lequel repose la voûte, il est d'une parfaite justesse de comparer à ce membre d'architecture l'homme sur lequel repose une grande institution.

Indépendamment de ces citations qui prouvent pour l'époque ancienne, M. Lassus invoqua de nouveaux auteurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle négligés par M. Verneilh (1). Il fit plus ; il constata que l'avant-dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie*, publiée en 1814, ne définissait encore l'ogive que comme « un arceau en forme d'arête qui passe en dedans d'une voûte, d'un angle à l'angle opposé, » et que c'est seulement dans la réimpression de 1835 qu'à cette définition fut ajoutée pour la première fois la nouvelle: « il est aussi adjectif des deux genres, et se dit de toute arcade, voûte, etc., qui, étant plus élevée que le plein cintre, se termine en pointe, en angle : voûte ogive, arc ogive, etc.

M. J. Quicherat a trouvé et publié plusieurs textes à ajouter à ceux qui ont été mentionnés ci-dessus ; ils confirment l'opinion de M. de Verneilh. Villard de Honnecourt, architecte du XIII[e] siècle, rangeait l'ogive parmi les membres d'architecture ; ce qui tend pour le moins à en exclure l'idée d'une forme particulière affectée aux baies des arcades, portes ou fenêtres.

La tour d'Aubette à Rouen, fut réédifiée en 1406. Le devis de cet ouvrage est inséré dans l'un des registres des délibérations de l'Hôtel de Ville (2). On y lit : « *Item*, il fauldra voulter la dite tour, laquelle a quinze piez de creux, et en sont les carches et fourmeres (3) déjà assizes ; et y fault environ quarante piés d'augives, dont il y en a environ seize piez taillez, et la clef ; et sont lesdictes ogifes chanfraintes (4) ; et a en ladicte voulte quatre branches d'ogives. »

Soixante-deux ans plus tard, en 1468, Louis XI fit bâtir une chapelle devant la porte de Pierrefonds à Compiègne.

« *Item*, faut deux piliers qui porteront trois piez de saillie, pour cuillir (recevoir) les arcs doubleaulx et les croix d'augives. — *Item*, fault voulter le premier estage à croix d'augive. — *Item*, en la croisée de la chapelle d'en hault, seront revestues les augives et les formerès de bonne mollure ; et en la clé de la dicte croisée seront mises les armes du roy portées de deux angles (anges). — *Item*, fault pour faire les croisées d'augives, deux cens piez de pierre de ung pié carré, et huit cens pierres appellées pendans (1), pour faire les dites voultes. »

Ainsi donc sous saint Louis aussi bien que du temps de Louis VIII, au XV[e] siècle comme au XIV[e], comme au XVI[e], comme dans tous les auteurs qui ont écrit depuis Philibert Delorme jusqu'à la révolution, ogive n'a pas signifié autre chose que la nervure transversale des voûtes gothiques.

Pour ne laisser aucune incertitude dans les esprits, il est bon de dire tout de suite comment fut dénommé aux mêmes époques ce que notre erreur nous fait appeler ogive. Autant que j'ai pu le recueillir des textes, les anciens n'avaient pas de terme particulier pour cet objet. Arc tout seul paraît leur avoir suffi dans la plupart des cas, parce que l'arc brisé étant pour eux l'arc normal, ils n'avaient pas à craindre, en ne le déterminant pas, que leur laconisme engendrât la confusion. Que si, par exception, ils avaient à mentionner concurremment des arcs de diverses formes, ils se servaient d'épithètes pour établir la différence. Ainsi, au XIII[e] siècle, Villard de Honnecourt reconnaît des *grands arcs* ou arcs en plein cintre, apposés aux *arcs de tiers point* ou arcs brisés à deux centres, et aux *arcs de quint point* ou arcs brisés à quatre centres (2). Dans le document de 1398 publié par M. Lassus, on trouve *arc empointié* (3), qui me paraît être l'équivalent du *pointed arch* usité encore aujourd'hui par les Anglais. Le premier théoricien qui ait ressuscité les lois de l'architecture antique, Leone Alberti, appelle l'arc brisé *arcus compositus*, parce qu'il est le produit de deux segments de cercles tirés de centres différents (4). Notre Philibert Delorme, postérieur d'un siècle à Leone Alberti, se sert de l'expression *circonférence en tiers point*, qu'il dit emprunter au vocabulaire des ouvriers de son temps (5) : circonstance qui, jointe à l'emploi de la même expression par Villard de Honnecourt, me fait présumer que c'est cette expression même qui fut employée le plus généralement dans les chantiers pendant toute la durée de la période gothique. Quant aux auteurs du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, ils ont dit indifféremment arc aigu, arc brisé et arc gothique.

(1) Là M. Lassus s'est trompé en attribuant à Frezier l'erreur sur ogive. « Les principales nervures appliquées aux voûtes gothiques, dit très-bien cet auteur, sont les arcs doubleaux et les augives ; les premières les traversent diamétralement et les secondes en diagonales qui se croisent : c'est pourquoi on dit ordinairement croisée d'augives. » *La théorie et la pratique de la coupe des pierres*, t. III, p. 25.

(2) *Archives municipales de Rouen*, registre A. 5, fol. 50 *recto*.

(3) C'est-à-dire les *cherches* et *formerets*. Les formerets sont les arcs servant de supports à la voûte contre les murs ; par cherches il faut entendre les grand cercles du cintre sur lequel devait s'opérer la construction de la croisée d'ogives.

(4) Taillées en biseau sur les arêtes.

(1) C'est le nom, usité encore aujourd'hui, des pierres ou voussoirs qui forment la couverte des voûtes gothiques par-dessus les nervures.

(2) Voy. la *Revue Archéologique*, t. VI, p. 169, 175.

(3) « *Item*, l'autre costé de ladicte chappelle qui fait coste à l'église, a esté reffendu du long d'icelle chappelle et de son hault ; et en ce lieu sont esligez (disposés), deux pilliers estrayers (à ressauts) et deux dosserez (pilastres) qui portent trois *ars empointiez*, bouez a ung lez et à l'autre (bivés sur leurs deux arêtes), lesquelles ars soustiennent les combles d'icelles église et chappelle. » *Bulletin du Comité*, t. I, p. 53.

(4) *De Re ædificatoria*, lib. III, c. 13 (Florence, 1485).

(5) *L'Architecture*, l. IV, c. 10.

III.

Origine de l'ogive. — En étudiant la question de l'origine de l'ogive, il ne faut pas attacher grande importance aux faits isolés, qui nous montrent l'emploi de l'arc aigu comme accident dans quelques vieux monuments. Il en est de l'art ogival comme de tous les autres arts : il a sa racine dans l'antiquité, sous certains rapports, mais il n'a été généralisé et pratiqué qu'à une époque comparativement moderne. N'est-ce pas ainsi que les anciens connaissaient les caractères mobiles, et que l'art de l'imprimerie ne fut réellement découvert et pratiqué qu'au milieu du xv[e] siècle? La présence de l'ogive ou de l'*arc aigu* dans les plus vieux édifices est entièrement indépendante de la naissance du système ogival proprement dit. Quelques-uns des plus vieux monuments des Pharaons, en Égypte, notamment l'ouverture de la grande pyramide; plusieurs constructions cyclopéennes ou pélasgiques du Latium; des tombeaux helléniques de la Sicile; la porte de Mycènes; l'ouverture de l'aqueduc de Tusculum; et même d'anciens édifices du Mexique, offrent la forme de l'ogive. Mais dans tous ces monuments l'ogive n'est qu'un *accident* et on pourrait dire une *irrégularité*.

Donnons d'abord successivement les principales opinions sur l'origine de l'ogive et la naissance du style ogival. Nous exposerons ensuite notre opinion sur cette question compliquée.

Milizia, croyant retrouver dans nos cathédrales la grandiose végétation des forêts, s'imagine de placer le berceau de l'architecture gothique dans ces sombres forêts qui servaient de temples aux Germains (1). L'art se serait modelé sur cette sauvage et forte nature. La cathédrale du xiii[e] siècle serait la forêt reproduite en pierre. Mais il y a neuf siècles qui séparent le Franc de Germanie du Français du moyen âge. Le système de Milizia n'est pas plus soutenable que celui de Châteaubriand, qui voit le patron de l'ogive dans la feuille du palmier.

Amaury Duval avance que cette architecture, qu'il baptise du nom de xiloïdique (ξύλον, bois), est due à l'imitation des églises primitives construites en bois (2). Cette hypothèse n'a pas même pour elle un vernis de vraisemblance; il suffit de parcourir les descriptions, tout incomplètes qu'elles soient, que quelques chroniqueurs nous ont laissées des basiliques en bois, pour se convaincre de la différence radicale qui existe entre ces deux genres de construction. Qu'y a-t-il de commun entre un monument du xiii[e] siècle et ces primitives églises sans voûtes, au plein cintre romain, où les chapiteaux et les piliers étaient souvent d'origine romaine? Comment le caractère ogival se serait-il déjà manifesté dans ces monuments primitifs, alors que nous n'en retrouvons pas la moindre trace dans les édifices en pierre des ix[e] et x[e] siècles?

(1) Vie de architectes.
(2) France littéraire, t. XVI.

Warburton, Vilson et la plupart des écrivains antérieurs au xix[e] siècle ont attribué l'importation de cette architecture aux Goths, les moins barbares d'entre les hordes du Nord qui envahirent l'Europe au moyen âge. Cette opinion a été solidement réfutée depuis longtemps, bien que l'on ait conservé cette dénomination de *gothique* que le temps semble avoir consacrée. Mais on a peut-être été trop loin en considérant les Goths comme dominés par un instinct destructif des beaux-arts. Ils ont, il est vrai, laissé bien des ruines sur leur passage; mais quel est, au moyen âge, le peuple vainqueur qui n'ait point fait subir aux vaincus ces tristes conséquences de la défaite? Quand les Goths eurent affermi leur domination, ils employèrent les bras des vaincus à l'érection de divers monuments. Théodoric, roi des Ostrogoths, fit élever des aqueducs, des thermes et des palais, par des artistes italiens. Ne doit-on pas même reconnaître qu'il avait une certaine intelligence de l'art, lorsqu'il écrivait à son architecte les conseils suivants : *Censemus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas et nova simili antiquitate producas, quia sicut decorum corpus uno convenit vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi.* Ne croirait-on pas entendre parler quelque membre du *Comité des arts et monuments*, ou de la *Société française pour la conservation des monuments?*

César Césariani, C. Wren, R. Willis donnent une origine sarrasine à l'arc ogival; mais le style moresque ne renferme aucun des éléments du style ogival. Quel air de famille peut-on constater entre l'arc en fer à cheval et l'arc tiers point, entre la coupole à minarets et la flèche gothique? Le palais de l'Alhambra, il est vrai, nous offre des ogives, mais on sait que ce monument ne remonte qu'à l'an 1273.

M. Ed. Boid voit dans l'ogive une invention des Arabes, suggérée par les formes compliquées des ouvrages orientaux en treillages (1). Il cite à l'appui de son hypothèse les ogives des monuments de Caboul et d'Ispahan; mais il n'en parle que d'après des descriptions toutes poétiques des auteurs Arabes, qui n'ont été confirmées par aucun voyageur.

M. Ch. Lenormant suppose que les Arabes faisaient d'abord usage du mode byzantin, mais que, au viii[e] siècle, quand ils eurent conquis le second empire des Perses, ils empruntèrent l'architecture des Sassanides, qui était à ogives; que de là ils l'introduisirent au Caire, puis en Sicile au x[e] siècle, et que de là ce nouveau système, par une sorte d'infiltration, se serait répandu dans tout l'Occident. On peut répondre au savant antiquaire normand : 1° qu'il n'est nullement prouvé que l'architecture sassanide fût ogivale. Les ruines de ces antiques monuments semblent, au contraire, démontrer qu'ils ont été construits par les artistes

(1) Histoire et analyse des principaux styles d'architecture, 1835.

grecs et romains que l'empereur Valérien fit venir en Perse pendant sa captivité (259-269); 2° qu'il serait étonnant, dans cette hypothèse, que les Arabes n'eussent point, pendant leur séjour en Espagne, introduit l'élément ogival dans les mosquées moresques; 3° qu'il cite à l'appui de ses conjectures des dates qui sont tout au moins contestables : ainsi, par exemple, le palais de la Ziza, en Sicile, d'après les recherches de Milner, ne daterait que de l'an 1279. Quand bien même on démontrerait évidemment que ce monument est du x° siècle, on pourrait toujours présumer que ces ogives ont été ajoutées à une époque postérieure, probablement au xi° siècle, où les Normands conquirent la Sicile. 4° Ajoutons, avec M. le comte de Laborde (1) qu'on se trompe en attribuant aux Arabes un génie inventif et qu'ils étaient plus habiles à perfectionner qu'ingénieux à concevoir.

Wittington, lord Aberdeen, Hallam, et M. Hittorf, etc., donnent également une origine orientale à l'ogive, dont ils citent des exemples dans l'Arabie, la Perse et l'Asie Mineure. C'est de l'Orient qu'elle aurait été apportée dans nos contrées par les pèlerins et les croisés. Mais, comme l'a observé Milner (2), la date des édifices, qu'on allègue comme des preuves concluantes, est fort suspecte; les monuments à ogives de la Perse ne sont pas antérieurs à Tamerlan, et l'on n'en trouve aucun dans la terre sainte. Les partisans de cette opinion sont tout au moins obligés de concevoir que l'ogive orientale diffère beaucoup de celle d'Occident, qu'elle n'est point accompagnée de ces gracieux ornements qui embellissent la nôtre, et qu'enfin l'usage en était fort rare avant le xiii° siècle.

D'après J. Barry, Payne, Knight, Seroux d'Agincourt et M. Quatremère de Quincy, les exemples de voûtes d'arête qui seraient l'origine de l'ogive, se rencontrent dans l'architecture gréco-romaine des temps de décadence, et le style ogival chrétien ne serait qu'une application plus complète de cet ancien système.

F. Rehm, J. Carter, Ed. King, etc., attribuent à l'Angleterre le développement primitif de l'architecture à ogive; mais l'étude comparative des monuments prouve que nos cathédrales gothiques sont plus anciennes que celles de l'Angleterre.

Vasare, Palladio, G. Moller, Stieglitz, D. Fiorillo, etc, font honneur à l'Allemagne de l'invention de cette architecture, qu'ils appellent *germanique;* mais il paraît constaté que l'ogive n'apparaît en Allemagne que vers le milieu du xii° siècle.

J. Dallaway et R. Smirke font venir d'Italie le style à ogives, vers l'an 1100. Tout le monde convient que l'Italie, fidèle à ses traditions artistiques, ne fut pour rien dans l'invention et le progrès de cet admirable type. Il n'y a à Rome qu'une seule église, *la Minerve*, où l'ogive se montre accidentellement. Les rares monuments à ogives de l'Italie ont été construits par des architectes allemands.

L'invention de l'ogive a été attribuée aux Egyptiens par F. Ledwich (1); aux Hébreux, par R. Lascelle (2); aux Lombards, par H. Walton (3); aux Normands, par Godwin (4); aux francs maçons, par J. Hall (5); Bentham, Milner, et M. A. Lenoir, etc., pensent que l'ogive s'est formée par l'intersection des arceaux. On remarque dans un grand nombre de monuments du xi° siècle, et surtout au support des corniches, des arcs circulaires qui, en se croisant, produisent naturellement des ogives. N'est-il pas présumable que nos ancêtres, frappés de la beauté de cette nouvelle forme, l'auront employée d'abord comme ornement et qu'ensuite, considérant qu'elle réunissait la solidité à la grâce, ils l'auront introduite comme l'élément générateur de leur architecture? Avec ce système on s'explique facilement la présence simultanée du cintre et de l'ogive pendant une longue période, et le triomphe définitif de cette dernière forme, dans presque toute l'Europe, mais à des époques différentes.

M. Boisserée de Studgard croit que l'élévation que prirent les édifices vers le xi° siècle produisit un resserrement dans les arcades, qui fit jaillir l'ogive du plein cintre.

MM. Young et P. Mérimée voient la principale cause de l'emploi de l'ogive dans ses propriétés de résistance et dans la solidité qu'elle donne aux monuments à toits élevés.

M. A. de Caumont, après avoir admis que l'inclinaison ogivale a pu avoir été adoptée pour faciliter l'écoulement des eaux pluviales et donner par là plus de solidité aux édifices, termine le remarquable chapitre qu'il a écrit sur ce sujet, en disant que l'architecture ogivale s'est développée sous la triple influence des conceptions de nos artistes indigènes, des souvenirs romains et du goût oriental. Par là même il concilie ensemble les opinions diverses de Seroux d'Agincourt, de Bentham, et de M. Ch. Lenormand.

M. le docteur Woillez établit que l'apparition de l'ogive résulte, en général, de l'adoption des voûtes à nervures croisées, et que c'est d'abord en Picardie que ce germe de l'arc ogival fut fécondé par l'expérience.

M. le docteur Batissier fait remarquer que le système ogival n'est point sorti d'un seul jet du cerveau de quelque artiste; que l'ogive fut admise d'abord comme élément nouveau et exceptionnel dans l'architecture; que son emploi n'a été cause d'aucune révolution, et que son avénement n'a fait que coïncider

(1) Voyage pittoresque en Espagne.

(2) Treatise on the ecclesiastical architecture of England.

(1) Antiquités de l'Irlande.

(2) Origine héraldique de l'architecture gothique.

(3) Eléments d'architecture, 124.

(4) Vie de Chaucer, 1804.

(5) Essai sur l'architecture gothique, 1815.

avec d'autres innovations importantes, dont le concours simultané était nécessaire pour développer un nouveau système d'architecture. D'après M. L. Vilet, l'architecture ogivale est née des mêmes circonstances et s'est développée d'après les mêmes lois que les langues et les institutions, à cette même époque. Son principe est dans l'émancipation, dans la liberté, dans l'esprit d'association et de *commune*, enfin dans des sentiments tout indigènes et tout nationaux.

Ce n'est point un motif de goût, selon M. D. Ramée, qui a fait triompher l'ogive. Ce résultat serait dû à la puissance de l'art séculier, qui, au XIIIe siècle détrôna l'art sacerdotal. Ce serait donc l'influence des artistes laïcs, et surtout des francs-maçons, qui aurait fait fleurir le nouveau style dans la chrétienté.

IV.

Résumé et discussion des opinions sur l'origine du style ogival. — Nous rapportons à trois les opinions les plus remarquables sur l'origine du système ogival.

La première considère l'ogive comme importée de l'Orient en Europe, au temps des croisades. Elle va même jusqu'à prétendre que le style ogival, considéré comme système complet et arrêté, régnait depuis longtemps en Asie, quand les chrétiens, armés pour la conquête du tombeau de Jésus-Christ, y pénétrèrent pour la première fois. Frappés de la singularité, et en même temps de la grâce, de la légèreté de cette forme nouvelle pour eux, ils auraient voulu la transporter en Occident, comme souvenir des saints lieux. Cette opinion s'appuie donc sur l'existence d'arcs en ogive dans des monuments antérieurs à l'occupation de la Palestine par les croisés.

Examinons les faits qui lui servent de fondement. L'ogive existait-elle authentiquement en Asie avant l'arrivée des peuples de l'Occident? Des recherches exactes, dit M. Schweigauser, ont prouvé que les églises gothiques de l'Orient ont été construites par les derniers croisés ou même par leurs successeurs. Dans la terre sainte, avait écrit précédemment le docteur Milner, on n'a trouvé aucune église à ogives, si ce n'est celle de Saint-Jean-d'Acre, et encore a-t-elle été bâtie par des chrétiens. En Perse, il existe bien des arcades pointues dans un petit nombre de ponts et d'édifices publics, mais on n'a pas de notions précises sur la date de leur construction, et des raisons assez fortes portent à les regarder comme n'étant point antérieures non-seulement à Gengis-Khan, au XIIIe siècle, mais encore à Tamerlan, dans le XVe : la plupart des monuments de la contrée étant dus à l'un ou à l'autre de ces deux hommes célèbres

Contraints d'abandonner une opinion ruinée par la puissance irrésistible des faits, quelques antiquaires en ont imaginé une autre, qui donne à l'ogive une origine arabe, sarrazine ou moresque. Cette opinion s'appuie sur l'existence en Egypte de monuments où se voient des ogives, sur la forme des arcades du palais de la Ziza, en Sicile, bâti, à ce que l'on croit, du IXe au XIe siècle, par les émirs sarrazins, maîtres du pays; enfin, sur quelques édifices construits par les Maures d'Espagne. A peine cette opinion fut-elle formulée qu'elle fut vivement contestée. « Rien ne prouve, dit le savant Milner, que les Maures d'Espagne aient employé l'ogive avant les autres peuples; on ne peut trouver aucun monument qui en donne une preuve certaine, et d'ailleurs, on dit qu'ils se servaient d'architectes byzantins. La cathédrale de Cordoue, où l'on voit des arches romanes en fer à cheval et des ogives, était, dans l'origine, une mosquée. Elle fut commencée par Abdérame Ier, et terminée par son fils Issen, vers l'an 800; mais il est certain que cet édifice a été agrandi par la suite, et l'on ne peut rien affirmer positivement sur la date des différentes parties qui le constituent. Le palais de l'*Alhambra*, à Grenade, est bien en ogives, mais il fut bâti depuis 1273, et par conséquent longtemps après que l'ogive eut été adoptée dans toute l'Europe. En un mot, beaucoup d'édifices mauresques, antérieurs au XIIe siècle, sont construits dans le genre roman, et pas un édifice à ogives n'est prouvé appartenir à une époque plus ancienne que les autres monuments du même genre qui existent dans le reste de l'Europe. »

M. de la Borde rejette aussi l'origine arabe de l'architecture ogivale : « C'est une grande erreur, dit-il dans son essai sur l'Espagne, que d'attribuer aux Arabes l'invention de l'architecture gothique et de la voûte à ogives, qui constitue réellement cette sorte d'architecture. Il n'est aucunes traces de voûtes de ce genre dans les édifices arabes de l'Espagne, ni dans ceux qui ont été construits, à peu près aux mêmes époques, dans les royaumes de Fez et de Maroc.

« En Orient, aucun édifice à ogives ne remonte plus haut que le XIIIe ou le XIVe siècle, longtemps après l'introduction de l'arc ogive en Europe. »

Quant aux deux autres faits, la forme ogivale dans quelques monuments arabes de l'Egypte et le palais de la Ziza, en Sicile, la plupart des auteurs pensent que la date de fondation de ces édifices est trop problématique pour servir de fondement à une opinion sérieuse.

Plusieurs antiquaires anglais ont prétendu que l'ogive devait son origine à l'intersection des cintres, et l'un d'entre eux pose hardiment en principe que l'arcade en tiers-point fut découverte par ceux qui observèrent les nouvelles formes résultant des cintres entrecoupés, tels qu'on les disposa sur les murs pour la décoration, au XIe siècle et au XIIe. Cette opinion est ingénieuse. Mais ne pourrait-on pas trouver d'autres combinaisons mécaniques qui produiraient également la forme ogivale? Ne voit-on pas, en effet, le principe de l'ogive dans la construction symétrique qui résulte d'une arcade plein cintre, divisée en deux parties? Quel-

que importance que l'on prétende attacher à ces résultats, il serait impossible de les regarder comme suffisants pour avoir déterminé la naissance d'un architecture nouvelle, compliquée, en faisant abandonner un art avancé, connu, sous les influences duquel on voyait alors s'élever un grand nombre de beaux édifices?

Si nous pouvions émettre notre opinion particulière dans cette difficile question, après les savants auteurs qui s'en sont occupés, nous dirions d'abord qu'il faut soigneusement distinguer entre l'origine de l'ogive et la naissance de l'art ogival. La forme de l'arc aigu est fort remarquable, sans doute, mais ce n'est qu'un des mille caractères qui constituent le style ogival. Que l'on fasse disparaître, en imagination, la forme de l'ogive des églises du XIIIe siècle, et l'on aura encore une architecture originale. La vraie cause de l'introduction de l'ogive, comme système de construction, dans les monuments du moyen âge, doit être cherchée dans les progrès que fit au XIIe siècle l'art d'élever les voûtes. C'est la voûte qui a nécessité l'emploi de l'ogive, et on reconnut de bonne heure, quand on voulut bâtir des voûtes larges et hautes, qu'il n'y avait que l'ogive qui pût en assurer complétement la solidité. La voûte en berceau, soit à plein cintre, soit à ogive, est trop lourde sur ses points d'appui : elle écrase les murailles, ou elle en pousse le sommet au vide. Il n'y a que la voûte d'arête qui puisse partager le poids de la voûte, de manière à le répartir sur quatre supports principaux. Mais, avec la voûte d'arête romaine et romane, il n'y a point de dégagement possible des fenêtres, si ces fenêtres sont un peu développées. Avec les formerets en ogive on obtient tous les dégagements possibles. Remarquez que si certains édifices du XIIe siècle nous montrent des voûtes à ogives et des fenêtres à plein cintre, cela n'existe que dans les nefs. A l'abside, le dégagement est complet, les fenêtres sont à ogives, et l'on a peine à concevoir que l'on puisse bâtir une voûte d'arête bien régulière sur une abside à plusieurs pans, du moment surtout que l'on veut conserver aux fenêtres une ouverture assez considérable. Il y a ici corrélation entre les deux formes : la voûte demande une fenêtre à ogive, et la fenêtre à ogive exige, pour se dégager, une voûte ogivale. Nous sommes intimement convaincus que la naissance et les progrès du système ogival sont dus à la construction des voûtes. Notez que le développement de l'un est intimement lié, au moins chronologiquement, avec celui des autres. La science difficile de la construction des voûtes n'est sûre d'elle-même, qu'à partir du jour où les voûtes sont ogivales. Les maîtres du moyen âge ont excellé dans cette partie, à partir du XIIe siècle; jusque-là, ils n'avaient fait que tâtonner et faire des essais.

L'architecture, d'ailleurs, était en voie de progrès, et de grand progrès, au moment où l'art ogival reçut ses premières applications, L'architecture romano-byzantine avait modifié tous les éléments essentiels des grands édifices. Le nouveau système n'avait presque rien à faire pour les transformer. Il y arrivait presque forcément par la nécessité et la conséquence naturelle des choses. Autrement il y avait une véritable transition dans l'art de bâtir, et cette transition s'opérait sous l'influence de mille causes plus ou moins puissantes. On n'improvise point un art, surtout lorsqu'il est aussi compliqué que l'art ogival. On en aperçoit le germe et la racine longtemps avant que ce germe se développe, que les racines poussent et que l'épanouissement et la floraison aient lieu.

Quelle est encore l'origine de l'art ogival, envisagé sous un autre point de vue? Demandons aux artistes chrétiens où ils ont puisé leurs inspirations. Ils nous répondent : dans la foi catholique. Oui, certainement, c'est la foi religieuse qui a enfanté ces magnifiques cathédrales qui feront à jamais la surprise des siècles froidement positifs comme le nôtre, qui ne comprennent plus les œuvres de la foi. A l'époque où le style ogival prit de si glorieux développements, la foi avait de profondes racines au cœur de tous les hommes, et cette foi se produisait extérieurement par des effets dignes de sa grandeur et de sa céleste origine. A l'enthousiasme des croisades succéda la sainte ardeur des constructions religieuses ; et même on peut dire que le zèle pour les saints lieux n'était pas plus vif que le zèle pour le lieu saint. Bientôt on se croisa, non plus pour s'en aller guerroyer en pays d'Orient, mais pour travailler humblement à l'œuvre de Dieu, de Notre-Dame et des saints. Tout dans la cathédrale gothique ne révèle-t-il pas la pensée de l'architecte chrétien? De tous côtés ne voit-on pas des emblèmes et des symboles? Ne lit-on pas dans le plan en forme de croix, dans les chapelles qui rayonnent autour de l'abside, dans tous les détails de l'église, les intentions religieuses de l'artiste catholique? Dans l'élancement des colonnes, dans l'élévation des voûtes, dans cette tendance générale à tout diriger vers le ciel, ne voit-on pas l'exaltation de la foi, l'ardeur de l'espérance, une exhortation à diriger en haut nos pensées, nos sentiments, nos actions? Cette immensité d'étendue, cette mystérieuse obscurité du sanctuaire, ne font-elle pas dans l'esprit une impression religieuse? Tout, dans la cathédrale gothique, prend voix et parle hautement : il faut avoir perdu tout sens chrétien pour ne pas entendre ce langage. « Il n'est asme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence, à considérer la vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornements, à ouïr le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée et religieuse de nos voix. »

V.

M. Daniel Ramée, dans son *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples*, établit un système particulier

sur l'introduction de l'ogive dans les édifices du moyen âge, comme élément d'architecture. Voici l'analyse abrégée de ce système. Deux types architectoniques se remarquent dans tous les monuments du moyen âge; le type byzantin et le type ogival. Le premier, lourd, massif, sans élancement, sans expansion, a régné jusqu'au XIIe siècle. Le second, large, expansif, élancé, a pris son développement depuis la fin du XIIe siècle jusqu'au XVIe. Le premier représente *le type clérical*, le second, *le type laïque*. Le premier est sans mouvement et sans vie; il semble tenir à des idées exclusives; il ne peut pas progresser. Le second est émancipé dès son premier pas; il s'affranchit des entraves qui enchaînaient le type clérical; c'est le symbole du mouvement dans les idées, de cette liberté de l'intelligence et de la conscience qui a toujours été l'objet des vœux et le but des travaux de la société laïque.

Quel est le fondement de cet étrange système? sur quoi s'appuie-t-il? Absolument sur rien. Quiconque est tant soit peu familier avec l'histoire civile et religieuse du moyen âge en reconnaîtra du premier coup le peu de solidité. C'est donc une théorie vaine, que détruit la connaissance des faits. Quel langage tiennent donc les faits? Quels sont donc les premiers monuments à ogives, ceux où l'arc aigu se soit montré d'abord à l'état de système? Ce sont, sans doute, des édifices civils, puisque l'emploi de l'ogive est le symbole de l'émancipation de la société laïque? Point du tout; ce sont des églises. Les évêques, les chanoines, les abbés, les moines, secondent de tout leur pouvoir les progrès de la nouvelle architecture. Ce fait, pour M. Ramée, n'a aucune signification. Les idées cléricales ne trouvent leur expression que dans le type romano-byzantin. Beaucoup de nos plus remarquables édifices de style ogival ont été construits par des ecclésiastiques, en qualité d'architectes. N'importe; ces ecclésiastiques, probablement, n'appartenaient pas au *parti clérical*, ils faisaient cause commune avec le *parti laïque*. Poursuivons. Il fut un temps où l'hérésie, en révolte contre l'Église, proclama la pleine *liberté de l'intelligence et de la conscience*. Les peuples qui acceptèrent cette prétendue émancipation auraient dû, ce semble, d'après notre auteur, donner un développement magnifique au style ogival, symbole de cette émancipation. Nullement. Les populations qui ont secoué le joug clérical n'ont pu rien élever de monumental, ni dans le style ogival ni autrement. Il est bien extraordinaire que ceux qui ont joui de ce que les peuples du moyen âge ont tant désiré, n'aient rien pu réaliser dans le genre de ce qu'ont exécuté avec tant de magnificence des hommes qui n'avaient que de simples aspirations!

Concluons. L'ogive n'est pas laïque, et le plein cintre n'est pas clérical. L'architecture chrétienne, au moyen âge, s'est développée sous deux types différents, mais à des âges différents, et sous la direction des architectes pieux, si nombreux alors, ou plutôt uniques en ces temps, soit qu'ils appartinssent au corps ecclésiastique, soit qu'ils fussent laïques. *Voy.* ARCHITECTE, ŒUVRE (*Maîtres de l'*), CONFRÉRIES.

VI.

Origine française de l'architecture ogivale. — Dans cet article nous ferons seulement l'analyse d'un remarquable travail publié par M. de Verneilh dans les *Annales archéologiques* (tom. II et III), sous le même titre. M. Félix de Verneilh est un archéologue d'une grande sagacité et d'une grande érudition. Ses appréciations scientifiques sont ingénieuses et justes, ses jugements sont habilement motivés. Nous croyons que le lecteur nous saura gré de lui signaler les intéressants travaux de cet antiquaire, s'il ne les connaît pas encore.

C'est dans le nord de la France, dit M. de Verneilh, et aussi en Angleterre, qui, au point de vue de l'art, nous a été étroitement liée, que l'origine et la formation du style ogival, que son extraction du style roman apparaissent clairement. Partout ailleurs il y a brusque substitution d'un style à un autre, après une transition incomplète, ou même sans transition. Je ne prétends pas, sans doute, qu'il n'y ait de monuments ogivaux de transition que dans le nord de la France; ce serait absurde. Je dis seulement qu'ils deviennent plus rares à mesure que l'on s'éloigne de cette patrie de l'art ogival; qu'ils sont généralement moins anciens; qu'ils ne forment plus une chaîne non interrompue, qui relie le style ancien au style nouveau; qu'enfin, ils se présentent souvent entourés d'édifices romans d'une date contemporaine ou même postérieure. Ils n'ont fait que refléter la grande révolution qui s'accomplissait ailleurs dans l'architecture. On a plus ou moins ressenti cette révolution, selon la position géographique, selon les relations politiques et commerciales. On s'y est associé plus ou moins franchement; mais on n'y a pas participé *utilement*. On a subi l'impulsion, mais on n'a guère pu contribuer à la donner. Toutes ces propositions se fondent sur des faits de statistique que chaque jour rendra plus évidents et fera mieux connaître.

L'Angleterre est, après la France, le pays qui contient le plus d'édifices de style gothique. Elle a seule poursuivi les études sur l'art du moyen âge, interrompues sur le continent par la révolution française, et a pu alors raisonnablement s'attribuer la création de l'architecture ogivale. Or, maintenant, un de ses savants les plus célèbres, M. Gally Knigt, membre du parlement britannique, reconnaît, après de longues recherches, que, dans toutes les révolutions qui ont changé en France et en Angleterre la face de l'architecture, la *France a toujours eu la priorité*. (*Bull. mon.*, tom. IV, pag. 211.)

L'histoire d'un seul édifice, la cathédrale de Cantorbéry, explique et confirme suffisamment l'opinion de M. Gally-Knigt. Cette métropole, qui a dû exciter autour d'elle tant d'imitations, avait été une première fois

bâtie par un abbé de l'abbaye normande du Bec, le célèbre Lanfranc, lorsqu'elle fut reconstruite en 1174. Une chronique contemporaine nous apprend que l'on convoqua des architectes français et anglais; qu'un certain Guillaume de Sens, célèbre par ses travaux précédents, fut choisi après un concours, et commença le chœur de l'église dans un système nouveau pour l'Angleterre. (*De combustione et reparatione Dorotornensis ecclesiæ*, par Gervais, moine de Cantorbéry.) On lit dans cette chronique les passages suivants : *Convocati sunt artifices Franci et Angli....... Senonensis, Willelmus nomine, vir admodum strenuus in ligno et lapide, artifex subtilissimus.... Hunc, cæteris omissis, propter vivacitatem ingenii et bonam famam in opus susceperunt...... Quæ omnia nobis et omnibus ea videntibus incomparabilia et laude dignissima videbantur.*

Il est bien simple, après tout, que les Normands d'Angleterre, qui employaient encore au temps de saint Louis des émailleurs de Limoges, aient demandé longtemps des architectes à leur ancienne patrie ; mais comment, en Italie, des artistes français et du nord de la France étaient-ils appelés à tracer le plan du monument ogival le plus vaste, le plus imposant du pays, la cathédrale de Milan? Tous les architectes de ce célèbre édifice sont connus, depuis le premier jusqu'au dernier. Dès la seconde année des travaux Philippe Bonaventure de Paris devenait maître de l'œuvre, et conservait la maîtrise pendant huit ans, jusqu'à ce que des événements politiques le fissent exiler de l'Italie, ainsi que les autres Français qui travaillaient sous sa direction. Avant cette époque, un autre maître français, nommé Hardouin, commençait l'église de Sainte-Pétronne de Bologne. Ce sont de tels artistes qui ont fait connaître à l'Italie la belle architecture ogivale.

En Allemagne même, nous trouvons des monuments d'origine purement française. L'église collégiale de Wimpfen-en-Val, près d'Heildelberg, fut construite entre les années 1263 et 1278. Dans une chronique contemporaine, le doyen de cette collégiale dit expressément que son prédécesseur chargea de cette construction un architecte nouvellement arrivé de la ville de *Paris*, *en pays de France*, auquel il recommanda de bâtir la basilique en ouvrage français, *opere francigeno*. (Dusommerard, *Les arts au moyen âge*, chap. 5, pag. 35.) Ces dernières expressions ne contiennent-elles pas l'aveu de l'origine française de l'art ogival?

La conclusion du travail de M. de Verneilh, c'est que le berceau de l'art ogival se trouve dans le nord de la France, c'est-à-dire dans les provinces de Sens, de Reims et de Rouen. On peut y ajouter celles de Tours et de Bourges. Le savant antiquaire proteste d'ailleurs contre tout vain sentiment d'orgueil national, et repousse énergiquement toute pensée de partialité, dans cette question d'origine. « Je n'oublie pas, dit-il en finissant, que toute la chrétienté, au temps où je me suis placé, ne formait en réalité qu'une nation, n'avait qu'une vie, ne poursuivait qu'un seul grand but politique. Dans une confédération, ce que l'un possède est la propriété de tous; ce que l'un a trouvé fait la gloire de tous les autres. C'est, avant tout, à la civilisation chrétienne qu'appartient l'architecture ogivale; s'il est vrai qu'elle soit née en France, elle n'en est pas moins nationale en Allemagne et en Angleterre. »

VII.

Opinions des auteurs de la Renaissance italienne sur l'architecture ogivale.

Nous commencerons à citer, à ce sujet, le plus ancien et le plus respectable des écrivains modernes qui ont traité de l'architecture, L. B. Alberti.

Lorsque, par son traité *De re ædificatoria*, ce grand homme opéra la réforme de l'art (c'est d'Agincourt qui parle), et donna dans les édifices élevés sur ses dessins des modèles propres à favoriser le retour vers l'architecture antique, il ne méconnut point ce que l'architecture dite *gothique* a de louable quant à sa magnificence. Chargé d'élever l'église de Saint-François à Rimini, il s'opposa à la destruction de ce qui était déjà construit dans ce système. Il disait, à l'occasion des fenêtres qu'on y voit encore : *Apertiones fenestrarum in templis oportet esse modicas et sublimes, unde nihil præter cœlum spectes..... Honor qui ex umbra excitatur, natura sua auget in animis venerationem* (lib. VII, cap. 12).

Cette opinion du premier des maîtres de l'art renaissant est devenue celle des artistes et des écrivains les plus judicieux. Ils ont tous apprécié ce que l'architecture gothique a de propre à produire des impressions profondes et religieuses.

Muratori, dans sa 24e dissertation, qui a pour objet les arts de tout genre en Italie, au moyen âge, trouve dans ces édifices *una veneranda maestà e magnificenza*.

Parmi les écrivains les plus récents, Milizia s'exprime, à cet égard, dans les termes les plus forts, au chap. 18 de ses *Principes d'architecture civile* (Finale, 1781, 3 vol. in-4°, tom. II), traité qui est le meilleur de ses nombreux ouvrages.

Nos auteurs classiques, tels que Laugier, en ont parlé de même (chap. 4). François Blondel, au chap. 4 de son *Cours d'architecture*, s'exprime ainsi : « Qu'on y prenne garde, certaines églises gothiques ont une ordonnance dont le caractère sacré ramène l'homme à Dieu, à la religion, à lui-même; » et au chap. 8 il invite à en imiter les beautés, notamment celles des églises de Reims, de Sainte-Croix d'Orléans, de Saint-Ouen de Rouen.

En Allemagne, plusieurs écrivains ont pris soin de publier des descriptions et des gravures des belles églises de Vienne, de Mayence, de la magnifique cathédrale de Cologne, et de celles de plusieurs autres villes. François Raush, dans son ouvrage intitulé : *Elementa architecturæ*, etc., Budæ,

1779, vante l'art de bâtir dans le style gothique; la magnificence des temples de ce genre (*magnificus splendor*) excite son admiration.

Les Espagnols ont souvent témoigné éprouver les mêmes sentiments. L'auteur de l'ouvrage sur la marine, le commerce et les arts de Barcelone, intitulé : *Memorias historicas*, trouve dans la cathédrale de cette ville, bâtie en 1298, d'ordre qu'il appelle gothique, de la solidité, de la magnificence, de l'élégance, et il ajoute : « La arquitecture gotica imprime cierto genere de tristeça deliciosa que recoge el animo en la contemplacion. »

Les Anglais surtout ont déployé beaucoup d'enthousiasme en parlant des monuments d'architecture ogivale. Ce sont eux les premiers qui ont cherché à généraliser les observations sur la marche et les développements de l'architecture au moyen âge. Leurs essais ont été surpassés depuis par les Français; mais c'est déjà un mérite qui n'est pas sans gloire que d'avoir ouvert la voie. Bentham, dans son bel ouvrage intitulé : *The history and antiquies of the conventual and cathedral Church of Ely*, London, 1771, grand in-4°, à la section 6 de l'introduction, explique le sens que l'on doit attacher à la dénomination d'*architecture gothique*, et il entreprend de déterminer les différentes époques de cette architecture en Angleterre.

VIII.

Classification du style ogival. — L'architecture ogivale a produit une foule d'édifices durant la plus belle période du moyen âge. Mais cette architecture ne resta pas stationnaire. Elle subit différents changements, jusqu'au XVIe siècle, qu'on la vit décliner et disparaître. Ces diverses modifications forment autant de caractères qui servent à faire reconnaître les monuments et à les classer chronologiquement. Le style ogival comprend trois époques distinctes. La première époque embrasse le XIIIe siècle : c'est le *style ogival primitif* ou *à lancette;* la seconde époque embrasse le XIVe siècle : c'est le *style ogival secondaire* ou *rayonnant;* la troisième époque embrasse le XVe siècle et le commencement du XVIe : c'est le *style ogival tertiaire* ou *flamboyant*. Voy. CLASSIFICATION.

Pour la description détaillée des caractères de chacune de ces trois grandes époques qui remplissent la période ogivale, *voy.* FLAMBOYANT (*Style ogival*); LANCETTE (*Style ogival à*); RAYONNANT (*Style ogival*).

IX.

Renaissance du style ogival. — Depuis plusieurs années, nous sommes témoins, en France, d'une véritable renaissance de l'architecture ogivale. On a bâti dans le style ogival des églises de grande dimension, comme Notre-Dame de Bon Secours, près de Rouen; l'église paroissiale de Donzy, dans le diocèse de Nevers, etc. On a même construit des châteaux dans ce style ogival qui précéda ou accompagna la Renaissance française, comme le château de Comacre, dans le département d'Indre-et-Loire. Mais l'application la plus convenable de ce style éminemment religieux se fera toujours à l'érection des monuments ecclésiastiques. L'art ogival est un art national, c'est vrai; mais il y a de grandes difficultés, pour nos architectes modernes, des difficultés presque insurmontables chez nous, à construire les monuments civils dans un style du moyen âge. En Angleterre, les mêmes obstacles n'existent pas. On y a de beaux modèles sous les yeux, et le goût est dirigé de ce côté-là depuis de longues années.

Il suffisait que la réhabilitation des arts au moyen âge fût complète, pour que l'on travaillât à les faire revivre de nos jours. Il n'est donc pas surprenant, après les remarquables ouvrages qui ont été publiés sur l'archéologie, sous diverses formes, avec plus ou moins de luxe, mais tous remplis du même esprit, que la pensée ait été tournée vers la reproduction des œuvres que l'on admirait. C'est à cela que nous devons la restauration de la peinture sur verre, à laquelle nous devons déjà tant de belles compositions qui font l'ornement de nos églises, et celle de l'architecture du XIIIe siècle. Chez nous, en effet, les architectes, versés dans les études archéologiques et doués d'un grand sens pratique, ont préféré le style ogival primitif à tous les autres : en Angleterre, c'est le contraire; on préfère, dans ce pays, le style ogival tertiaire, le *style perpendiculaire anglais.*

Tous les amis des arts chrétiens ne peuvent qu'applaudir à ce mouvement heureux vers des âges mieux inspirés que le nôtre. Nous y applaudissons vivement, et nous espérons que ce triomphe sera le présage d'un triomphe plus désirable encore, c'est-à-dire celui de la foi vive qui a jadis présidé à l'exécution de tant de chefs-d'œuvre, de cette foi qui vivifie les sociétés humaines, sans laquelle, quoi qu'on fasse, il ne saurait y avoir de salut en ce monde et en l'autre.

Nous aurions à faire un catalogue interminable, si nous voulions nommer toutes les églises nouvelles, bâties en style ogival. Nous avons déjà nommé la grande et belle église de Notre-Dame de Bon Secours, près de Rouen. C'est un édifice important, d'une belle ordonnance, d'un style étudié, d'un excellent effet. M. Barthélemy de Rouen en a été l'architecte. L'église de Saint-Nicolas de Nantes, en voie d'exécution et déjà fort avancée, sera une belle église. M. Lassus en est l'architecte. A Tours, M. Guérin, architecte de la cathédrale, a fait construire la chapelle du petit séminaire dans le style le plus pur du XIIIe siècle. On doit au même architecte les églises paroissiales de Savigny-en Verron et de Saint-Patrice-sur-Loire, au diocèse de Tours. Au Mans, M. l'abbé Tournesac, prêtre et architecte, construit la grande église de Sainte-Croix, près du Mans; il construit également une église à Longué, près de Saumur, ainsi que plusieurs autres édifices dans les diocèses du Mans, d'Angers, de Poitiers et de Luçon. Dans le diocèse de Nevers, sous l'impulsion de Mgr Dufêtre et celle de

M. l'abbé Crosnier, plusieurs édifices d'un bon style ont été récemment construits, etc., etc. Comment n'aurions-nous pas bon espoir pour l'avenir? Pourquoi ne dirions-nous pas : L'avenir est à nous?

OLIVE. — On appelle *olive* un petit ornement d'architecture, taillé en forme de grains oblongs et enfilés sur les baguettes et astragales, ou dans les cannelures.

OLIVIER (Feuille d'). —Les anciens ont souvent orné de feuilles d'olivier les chapiteaux corinthiens. On en connaît des modèles antiques de la plus grande élégance. Ces feuilles ont été fréquemment imitées, au XIIe siècle, pour l'ornementation des chapiteaux. Il arrive parfois que les profils des feuilles soient un peu altérés, mais on les reconnaît cependant assez aisément, et l'intention d'imitation est évidente.

ONDE, ONDÉ, ONDULÉ. — On désigne sous le nom d'*onde*, en sculpture, les sinuosités, ou lignes qui serpentent. Le *tore ondulé* ou *nébule* se voit assez souvent dans les archivoltes romano-byzantines.

OPUS. — L'*opus alexandrinum* est une espèce de mosaïque formée de marbres de différentes couleurs, de porphyre, etc. — L'*opus græcum* est un pavé en marqueterie, et aussi une espèce de mosaïque. *Voy.* Mosaïque. — *Opus insertum*, *opus reticulatum*, etc., etc. *Voy.* Appareil.

ORATOIRE. — Un oratoire est une petite chapelle, ou lieu particulier d'une maison, où il y a un autel, un tableau, une image, et où on peut prier en son particulier et sans cérémonie extérieure. D'après le droit ecclésiastique, chacun peut se faire un oratoire dans sa maison; mais personne ne peut avoir une chapelle où l'on dise la messe, sans la permission de l'ordinaire.

On a commencé à appeler *Oratoires* les petites chapelles qui étaient jointes aux monastères, où les moines faisaient leurs prières avant qu'ils eussent des églises, et depuis ce mot a été employé pour désigner les autels ou chapelles qui étaient dans les maisons particulières, et même les chapelles bâties à la campagne qui n'avaient point droit de paroisse. Fleury, dans son *Histoire ecclésiastique*, liv. LIX, mentionne une Constitution d'Alexis, patriarche de Constantinople, faite en 1027, qui condamne l'abus des oratoires domestiques, où les personnes puissantes affectaient de faire sonner, d'assembler le peuple, de célébrer l'office et même les baptêmes, sous prétexte qu'on y avait planté une croix de l'autorité du patriarche ou de l'évêque.

Au VIe siècle et au VIIe, on appelait souvent oratoire une église placée dans les cimetières, et qui n'avait ni baptistère, comme les titres ou églises titulaires, ni office public; c'étaient comme des chapelles. L'évêque y envoyait un prêtre, quand il jugeait à propos d'y faire célébrer la messe. Il y avait même dès ce temps-là, comme à présent, des oratoires dans les maisons particulières. Saint Grégoire, lib. x, epist. 12, reprend Jean, évêque de Syracuse, d'avoir défendu de dire la messe chez le patrice Aenance, à cause d'un différend qu'ils avaient ensemble. Enfin, quelques oratoires avaient un prêtre cardinal pour y célébrer la messe, quand le fondateur le désirait, ou quand le concours des fidèles le demandait. C'étaient comme de moindres titres, dit Fleury.

Les chantreries attachées aux grandes églises ont quelquefois été désignées sous le nom d'oratoires. *Voy.* Chantreries.

ORDONNANCE.— L'ordonnance d'un édifice, c'est la disposition des principales parties. Il y a, dans une église, à observer l'ordonnance architecturale et l'ordonnance liturgique. *Voy.* Harmonie et Disposition liturgique des églises.

L'ordonnance des grandes églises a son origine dans le plan des basiliques primitives. La basilique civile, transformée en basilique religieuse, nous montre les dispositions essentielles du temple chrétien; le sanctuaire ou abside, le chœur, le transsept, la nef principale, les nefs mineures, etc. La première modification apportée à cette ordonnance consista dans l'augmentation des transsepts, de sorte que le plan géométral représentait la figure d'une croix. Au XIe siècle, les nefs latérales se prolongèrent autour de l'abside. A partir de cette époque, on établit des chapelles autour de l'abside. Au XIIe siècle, et surtout au XIIIe, le chœur s'agrandit, les chapelles absidales deviennent plus nombreuses. Au XIVe siècle, les chapelles accessoires se placent le long des nefs latérales qui accompagnent la nef majeure, et ainsi se complète l'ordonnance générale de nos plus grandes et plus célèbres cathédrales.

ORDRES D'ARCHITECTURE. — I. On entend par *ordre*, en architecture, un arrangement régulier de parties saillantes, dont la colonne est la principale, pour former un bel ensemble. Un ordre complet est toujours composé de trois parties principales, le *piédestal*, la *colonne* et l'*entablement*.

Le *piédestal* se divise en trois parties : la *base*, composée de diverses moulures généralement fort simples; le *dé*, formant le corps même du piédestal; et la *corniche*, qui le surmonte. Il arrive quelquefois que le piédestal disparaisse : il est alors remplacé par une simple moulure carrée appelée *plinthe*. Quand le piédestal règne tout autour d'un bâtiment, disposition fréquemment employée dans les grands édifices, on l'appelle *stylobate* ou *soubassement*. La hauteur du piédestal varie suivant les ordres; elle est généralement fixée au tiers de l'élévation de la colonne. *Voy.* Piédestal.

La *colonne* est la plus belle partie d'un édifice. La colonne offre également trois parties qui sont, en allant de bas en haut, la *base*, le *fût* et le *chapiteau*. (Voy. ces mots.)

L'*entablement*, appuyé sur la colonne, se compose aussi de trois parties bien distinctes : l'*architrave*, toujours très-simple, sans

ornements en bas-reliefs; la *frise*, placée immédiatement sur l'architrave, ornée de *triglyphes* dans l'ordre dorique, et décorée de sculptures de tout genre dans les grands édifices; la *corniche*, composée d'un assemblage de moulures plus ou moins riches.

C'est toujours la *colonne* qui détermine l'ordre et en donne les proportions.

On admet cinq ordres d'architecture antique : trois grecs, qui sont : le DORIQUE, l'IONIQUE, le CORINTHIEN; deux latins ou romains, savoir : le TOSCAN, le COMPOSITE.

Pour le caractère et les proportions des divers ordres et des parties essentielles qui les constituent, *voy*. tous les mots qui s'y rapportent.

II.

Il n'y a point d'ordres d'architecture proprement dits pour le moyen âge. Les monuments sont déterminés par le *style* et l'*époque* auquels ils appartiennent. *Voy*. CLASSIFICATION.

Les ordres de l'architecture antique, ayant des proportions déterminées, ne peuvent s'élever qu'à des hauteurs peu considérables. Il arrive de là, que lorsque l'on veut élever une façade devant un édifice considérable, on est forcé d'y placer plusieurs ordres superposés. Dans l'architecture gothique, l'artiste possède une plus grande liberté. Ses colonnes ne sont pas strictement modulées; elle peuvent s'allonger tant que l'on veut et se prêter à mille combinaisons différentes.

ORFÉVRERIE. — L'orfévrerie, telle qu'on l'entend aujourd'hui, est l'art de travailler l'or et l'argent. Mais autrefois, que les métaux précieux étaient moins abondants, les orfévres ne dédaignaient pas de travailler le cuivre, l'étain et le fer, avec le même soin que l'or et l'argent. C'est ainsi que les cuivres dinandés, les buires en étain de Briot, les bronzes ou les fers ciselés de Cellini appartiennent à l'orfévrerie.

Le talent des orfévres, au moyen âge, s'est exercé sur une infinité d'objets religieux ou civils. Malheureusement le plus grand nombre de ces objets a péri, et la richesse de la matière a été la principale cause de leur destruction. Peu de pièces ont échappé à la cupidité, aux désordres sans cesse renaissants de siècles agités, et, il faut le dire, à ce désir qui porte sans cesse les hommes à faire du nouveau, et à remplacer les objets anciens par des objets *à la mode*.

L'art de l'orfévrerie était très-estimé dans l'antiquité. On en peut juger par une foule de passages des écrivains grecs et latins; on en possède même encore quelques échantillons. Le triomphe de la religion chrétienne, sous Constantin, fit prendre à cet art un nouvel essor. Il suffit de parcourir le *Liber Pontificalis* d'Anastase le Bibliothécaire, pour voir comment les églises reçurent de l'empereur des présents magnifiques. Ce furent des croix d'or et d'argent, des calices pour le sacrifice, des calices ministériels avec leurs patènes, des burettes, des lampes, des couronnes, des encensoirs, des devants d'autel, et même des statues d'or et d'argent.

Les papes, successeurs de saint Sylvestre, continuèrent à enrichir les églises de Rome de dons précieux en orfévrerie. Le pape Symmaque (498-514) fut celui de tous, depuis saint Sylvestre, qui fit fabriquer les pièces d'orfévrerie les plus précieuses. Suivant le relevé que Séroux d'Agincourt a eu la patience d'en faire (*Hist. de l'art par les monum.*, tom. Ier, pag. 99) sur le *Liber Pontificalis*, elles se seraient élevées au poids de 130 livres d'or et de 1700 livres d'argent.

Lorsque Constantin fit de Byzance la capitale de l'empire, il y attira les artistes, et les arts de luxe surtout y prirent un développement rapide et extraordinaire. Les palais des grands se remplirent de richesses incalculables, et les femmes étalèrent dans leurs bijoux un luxe inouï. « Toute notre admiration est aujourd'hui réservée pour les orfévres et les tisserands, » disait saint Jean Chrysostome dans la chaire de Constantinople.

Le plus ancien orfévre français qui soit connu est mentionné dans le testament de saint Perpet, évêque de Tours (vers 474). Voici le passage de ce testament, qui a été publié en entier dans le spicilége de d'Achery, tom. V. pag. 106 et suiv. : « A toi, frère et évêque, très-cher Eufronius, je donne et lègue mon reliquaire d'argent. J'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, les deux calices d'or et la croix d'or fabriquée par Mabuinus, je les donne et lègue à mon église. »

Il ne reste que bien peu de chose de l'orfévrerie des premiers siècles du moyen âge. Les seules pièces qui aient survécu sont trois ou quatre vases en argent, conservés dans le *Museum christianum* de la bibliothèque Vaticane, qui ont dû servir de burettes (Séroux d'Agincourt, *Hist. de l'art*, tom. Ier, pag. 106); un coffre de toilette en argent ciselé, trouvé en 1793 à Rome, sur le mont Esquilin, dont d'Agincourt a donné la gravure (*Hist. de l'art. sculpt.*, planche IX), et que Visconti a décrit; l'épée, avec quelques ornements de manteau trouvés dans le tombeau de Childéric, à Tournay, en 1653.

Théodelinde, reine des Lombards (616) offrit à la cathédrale de Monza des présents qui subsistent encore. Ils consistent en une riche boîte renfermant un choix d'Evangiles, une couverture d'Evangéliaire, ornée de pierres de couleur, et la célèbre couronne de fer qui servait au couronnement des rois d'Italie.

Au VIIe siècle, la France avait des orfévres en réputation, et Limoges possédait alors Albon, orfévre et monétaire, chez lequel se forma saint Eloi. L'élève surpassa le maître, et saint Eloi fut appelé à la cour du roi Clotaire II, pour lequel il fit deux trônes d'or

enrichis de pierreries. Les talents et la probité de saint Eloi lui concilièrent aussi l'affection de Dagobert Ier, qui le chargea de travaux d'orfévrerie considérables. Saint Ouen, qui a écrit la Vie de saint Eloi, et le moine historien anonyme de saint Denis, nous ont laissé l'énumération de ses ouvrages d'art. Les principaux sont une grande croix d'or rehaussée de pierres fines pour la basilique de Saint-Denis; la châsse de sainte Geneviève, celle de saint Germain, et surtout la châsse en or, d'un travail merveilleux, qu'il fit pour renfermer les reliques de saint Martin, évêque de Tours.

Avant 1790, un grand nombre d'églises et de monastères, notamment Saint-Denis et l'abbaye de Chelles, possédaient encore des pièces d'orfévrerie attribuées à saint Eloi; elles ont toutes disparu.

Saint Eloi avait fondé le monastère de Solignac, où les arts restèrent florissants. Il y avait placé un de ses élèves, Thillo, connu sous le nom des Théau, qui pratiquait l'orfévrerie. Les monastères, à cette époque, comme plus tard, renfermaient les plus habiles artistes. Ce fut là que Charlemagne trouva ceux qu'il employa.

Les papes, sous le règne de Charlemagne, donnèrent aux diverses églises de Rome une quantité d'objets d'orfévrerie. Les dons offerts par Léon III, suivant la supputation de Séroux d'Agincourt, ne s'élèvent pas à moins de 1075 livres d'or et 24,744 livres d'argent (*Hist. de l'art*, tom. Ier, pag. 101).

Le magnifique autel d'or de la basilique de Saint-Ambroise, à Milan, connu sous le nom de *Paliotto*, qui a pu traverser dix siècles pour arriver jusqu'à nous, peut nous donner une idée de l'état de l'orfévrerie au commencement du IXe siècle. Ce monument a été exécuté en 835, par Volvinius, sur les ordres de l'archevêque Angilbert II.

L'église d'Auxerre possédait de beaux objets d'orfévrerie de l'époque carlovingienne. On peut consulter à ce sujet les Mémoires de l'abbé Lebœuf sur l'histoire d'Auxerre. On connaît les noms de deux chanoines de Sens, Bernuin et Bernelin, orfévres, qui firent une table d'or incrustée de pierreries.

Les pièces d'orfévrerie du IXe siècle qui soient arrivées jusqu'à nous sont fort rares. Outre l'autel d'or de Saint-Ambroise et la couronne de Charlemagne, on peut citer la couverture des Heures écrites par Charles le Chauve, entre 842 et 869, et qui se trouve à la Bibliothèque Nationale.

L'orfévrerie du XIe siècle fut assez florissante. Elle est empreinte d'un caractère byzantin assez fortement marqué. Ce fait est remarquable en Italie, où les patriarches grecs, par des dons considérables, réveillèrent, dit Cicognara, le goût pour les matières d'or et d'argent travaillées. Quant à l'Allemagne, une autre cause y produisit les mêmes conséquences. Le mariage d'Othon II avec la princesse grecque Théophanie attira naturellement des artistes byzantins à la cour de cet empereur. On en trouve la preuve dans quelques monuments de cette époque qui subsistent encore en Allemagne.

Henri II (1003-1024) trouva plusieurs artistes grecs établis à la cour d'Allemagne, lorsqu'il fut élevé à la dignité impériale. Ce prince fit aux églises des dons d'une grande magnificence; mais il n'en est aucun qui surpasse l'autel en or de la cathédrale de Bâle. Nous en avons donné la description à l'article AUTEL, ainsi que celle de l'autel d'or *Paliotto* ou *Palla d'oro* de Saint-Ambroise de Milan.

Vers le même temps, le roi de France Robert encourageait également l'art de l'orfévrerie en faisant exécuter des pièces magnifiques, dont il dotait un grand nombre d'églises et de monastères qu'il avait fondés. Mais nous n'avons rien conservé de ces travaux d'orfévrerie.

L'impulsion artistique fut très-grande dans le cours du XIIe siècle. Nous ne pouvons omettre le nom de l'abbé Suger : ce fut, non-seulement un grand ministre, mais encore un puissant protecteur des arts.

Un homme qui mérite une mention particulière, c'est Théophile. Simple moine, *humilis presbyter, indignus nomine et professione monachi*, comme il se qualifie lui-même, il fut un artiste éminent et nous a laissé dans son livre *Diversarum artium schedula*, un traité des arts cultivés de son temps. Soixante-dix-neuf chapitres du livre III sont consacrés à l'orfévrerie.

Le XIIIe siècle s'écarta peu du style noble et sévère en vigueur dans le siècle précédent, pour les œuvres d'orfévrerie. Les calices ont alors une coupe large et fortement évasée, portée sur un pied circulaire, dont le diamètre est quelquefois plus grand que celui de la coupe. Les châsses sont faites en forme de petite église ou de tombeau à couvercle prismatique; les croix, les couvertures des livres saints sont enrichies de pierreries, de figures en relief, de fines gravures, de nielles et d'émaux; les encensoirs, de forme sphéroïdale, sont surmontés d'édifices ou de personnages. Au XIe siècle, et jusque vers la fin du XIIe, le mode de décoration des vases sacrés consistait principalement en pierres fines, perles et émaux cloisonnés, rapportés sur un fond de filigrane d'or. Au XIIIe siècle, on préférait les bas-reliefs et les ornements exécutés au repoussé et ciselés, les nielles, les émaux incrustés et les gravures au burin niellées d'émail coloré. Les progrès que firent les arts du dessin doivent être l'une des causes qui ont entraîné le goût vers ce système de décoration.

Nous pouvons citer quelques belles pièces d'orfévrerie des XIIe et XIIIe siècles. Le calice de l'abbaye de Weingartein en Souabe (d'Agincourt, *Hist. de l'art*, sculp. pl. XXIX, tom. III, pag. 25); ce calice porte la signature de son auteur, *Magister Cuonradus de Huse*. Dans le trésor du dôme de Ratisbonne, une belle croix enrichie de pierres fines; une autre croix ornée de nielles et un calice avec des bustes de saints sur le pied exécutés au repoussé, et des médaillons émaillés sur le

nœud. Dans le trésor de la cathédrale de Mayence, un beau calice. A la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, la magnifique châsse de Notre-Dame, donnée par l'empereur Frédéric Barberousse. Dans la *Riche-Chapelle* du palais du roi, à Munich, un autel portatif en or du XIIe siècle, enrichi de pierres fines cabochons. Dans la cathédrale de Cologne, la châsse des trois rois Mages; à Deutz, la châsse de saint Héribert. Au musée de Cluny, des chandeliers de la fin du XIIe siècle. A la bibliothèque Vaticane, un magnifique encensoir en forme de chapelle circulaire à deux étages, du XIIIe siècle. A Evreux, la châsse de saint Taurin ; à Rouen, la châsse de saint Romain.

Au commencement du XIVe siècle, l'art de l'orfévrerie, cultivé jusque-là surtout dans les cloîtres et travaillant pour les églises, sortit des monastères et se mit au service des grands et des riches particuliers. Le luxe fit promptement de tels progrès, que des lois restrictives parurent nécessaires. Une ordonnance de 1326, rendue par le roi Jean, défend aux orfévres « d'ouvrer vaisselle, vaisseaux ou joyaux de plus d'un marc d'or ni d'argent, si ce n'est pour les églises. » Mais ces ordonnances ne pouvaient atteindre les princes, qu'elles favorisaient, au contraire, en donnant à eux seuls le droit d'avoir une argenterie considérable. Nous ne connaissons plus les magnifiques pièces d'orfévrerie du XIVe siècle que par les descriptions des historiens : elles ont toutes été détruites.

Les calices ne sont plus à coupes évasées, avec un large pied circulaire, comme au XIIe siècle ; les coupes prennent la forme semi-ovoïde, et les pieds se découpent en contre-lobes. On voit dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, par Félibien, la gravure d'un calice donné à l'église de cette abbaye par Charles V, gravure qui fait connaître la forme des calices de cette époque.

Les encensoirs décrits dans les inventaires du duc d'Anjou et de Charles V se montrent encore sous les formes prescrites par Théophile; voici comment ils sont décrits :

« Ung grant encensier d'or pour la chapelle du roy ouvré à huict chapiteaulx en façon de maçonnière, et est le pinacle dudict encensier ouvré à huict osteaulx et est le pié ouvré à jour.

« Ung encensier d'or à quatre pignons et à quatre tournelles. » (*Invent. de Charles V*, fol. 33.)

Les châsses en forme d'église furent, au XIVe siècle, réservées pour les cathédrales. On préférait, pour les chapelles et les oratoires, des statuettes d'or et d'argent qui portaient les reliques, ce qui permettait davantage aux artistes orfévres de faire valoir leur talent dans la sculpture. Voici comment sont décrits quelques-uns de ces reliquaires : « Ung ymage de S. Jehan l'Evangéliste, tenant ung reliquaire où est une grosse perle. » (*Inv. de Charles V*, fol. 218.)

« Douze ymages des douze apostres d'argent doré, tenanz reliquaires en une main, et en l'autre espées, glaives, bastons et cailloux, assis chacun sur un entablement d'argent doré esmaillé des armes de France. » (*Ibid.*, fol. 97.)

Il existe à Paris plusieurs belles pièces de cette orfévrerie sculptée du XIVe siècle. Au musée du Louvre, entre autres pièces : 1° une statuette en or de la Vierge, tenant l'Enfant-Jésus : elle fut donnée, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Evreux, veuve du roi Charles le Bel ; 2° deux anges qui tiennent des reliquaires : ces statuettes en or ont les carnations colorées ; 3° un reliquaire en or, de 30 centimètres environ de hauteur, offrant une espèce de portique dans le style ogival, décoré de dix niches qui renferment des figurines émaillées : le Christ, la Vierge, des saints et des saintes ; des rubis, des saphirs et des perles, montés à griffes, sont répartis sur toute l'étendue du monument. A la Bibliothèque Nationale, on trouve quelques belles couvertures en or de divers manuscrits précieux. Nous en avons parlé à l'article EMAIL, à l'article EVANGÉLIAIRE et à l'article COUVERTURE. *Voy.* ces mots.

Le genre gothique, qui dominait dans l'orfévrerie au XIVe siècle, se perpétua pendant toute la durée du XVe, tant en France qu'en Allemagne, avec les modifications qui s'introduisirent alors dans l'architecture et dans l'ornementation. Ainsi, la magnifique châsse de l'abbaye de Saint-Germain des Prés, à Paris, que fit exécuter l'abbé Guillaume en 1408, par trois fameux orfévres de Paris, Jean de Clichy, Gautier Dufour et Guillaume Bocy, figurait une église dans le style ogival du XVe siècle. Ce superbe morceau d'orfévrerie a été détruit ; mais on peut juger de la beauté du style par la gravure qu'en a donnée Dom Bouillard dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain des Prés*, et de sa richesse par la description qu'y a jointe le savant bénédictin.

Au XVIe siècle, l'orfévrerie française et allemande ne fut qu'une imitation de l'orfévrerie italienne. Les œuvres des artistes italiens parurent alors si remarquables de dessin, l'influence des idées de la Renaissance était si forte, que bientôt on abandonna complétement les traditions artistiques de notre pays.

Les œuvres de l'orfévrerie italienne sont fort nombreuses et bien connues. Il en est de même de celles de la Renaissance française. Nous ne nous y arrêterons pas davantage. Nous renvoyons le lecteur désireux d'avoir de plus longs détails sur cet objet, à un très-remarquable article sur l'orfévrerie, de M. Labarte (*Introd. historique à la description de la collection Debruge-Dumesnil*, pag. 206 et suiv.). Nous y avons puisé plusieurs des faits et des appréciations qui précèdent. Dans les *Annales archéologiques*, on trouvera également de bons renseignements. Dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XIV, pag. 322, on trouvera aussi un article curieux sur l'*orfévrerie sous les Mérovingiens*.

ORFROI. — L'orfroi est une bande ou plusieurs bandes de riches broderies d'or, atta-

chées sur les vêtements. Le mot latin *aurifrisium* en indique la signification et l'étymologie. Les vêtements ornés, chez les anciens Romains, s'appelaient *auriclavæ* ou *clavatæ*. Le *clavus* était une bande qui servait à orner la tunique ; mais il était réservé aux patriciens, sénateurs et chevaliers. Les uns portaient le *laticlave*, les autres l'*angusticlave*. Le mot *chrysoclavus* qui se lit dans les écrivains ecclésiastiques est le même que *auriclavus*. Toutes les chapes ont un orfroi sur le bord. Les chasubles ont actuellement un large orfroi, modifié quant aux ornements du tissu, et en forme de croix. Autrefois, elles avaient des orfrois semblables par devant et par derrière, de même forme que le pallium, comme on en voit de fréquents modèles dans les monuments du moyen âge. Dans l'histoire des évêques d'Auxerre, citée par Dom Cl. de Vert, il est fait mention d'une chasuble ornée d'un orfroi *ad modum pallii archiepiscopalis*. Les parements des anciennes aubes et des amicts constituaient aussi une espèce d'orfroi.

Du Cange a recueilli, dans les documents du moyen âge, les mots *aurifrigia*, *aurifrisia*, *aurifrisa*, *aurifrasus*, *aurifrixus*, *auriphrygium*, et d'autres, pour désigner l'orfroi.

ORGUES. — L'orgue est un instrument de musique à vent, le plus beau par sa variété, par son étendue et par l'éclat de ses sons. Il est composé d'un grand nombre de tuyaux qui se partagent en plusieurs jeux, et on en joue au moyen d'un clavier. Nous n'avons point ici à en faire connaître le mécanisme; nous nous bornerons à donner quelques détails historiques et archéologiques.

On ignore à quelle époque et dans quel pays l'orgue fut inventé. Ce que l'on sait, c'est qu'il fut employé de bonne heure dans les églises, pour donner plus de solennité aux cérémonies sacrées. Le mot *organum* est très-vague, et les anciens auteurs latins s'en servent pour désigner d'un nom commun toute espèce d'instruments de musique. Ce qui fait qu'il y a incertitude et quelquefois même confusion dans certains textes anciens, où il est question de musique et d'instruments de musique. Saint Augustin, dans un passage de son commentaire sur le LVIe psaume, donne une définition nette et précise de l'orgue : « On appelle *organa*, dit-il, tous les instruments de musique ; le nom d'*organum* est donné non-seulement à cet instrument de grande dimension et dans lequel l'air est introduit par des soufflets, mais aussi à tout instrument qui sert au musicien pour exécuter une mélodie. » *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur*. Le même saint Augustin s'exprime très-clairement sur le sujet de l'orgue dans son commentaire sur le CL^{e} psaume. *Organum generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis jam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea quæ inflantur follibus ; quod genus significatum hic esse non arbitror. Nam cum organum vocabulum græcum sit, ut dixi, generale* (sc. ὄργανον, quasi ἔργανον, ab ἔργον, opus), *omnibus instrumentis musicis conveniens; hoc cui folles adhibentur, alio Græci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis Latina et ea usitata et vulgaris est consuetudo.*

Une conjecture, généralement admise et qui offre assez de vraisemblance, c'est que la syrinx ou flûte de Pan doit être considérée comme l'origine de l'orgue à tuyaux. Pour faire, en effet, un orgue de la syrinx, il suffisait d'introduire l'air dans les tuyaux autrement qu'avec les lèvres et les poumons. On essaya, mais les tâtonnements furent longs et pénibles, parce qu'il était difficile d'introduire l'air d'une manière uniforme et de le distribuer aux tuyaux d'une manière égale. On employa l'eau comme moteur de l'air dans les tuyaux : on donna alors à l'instrument le nom d'hydraule, et plus tard on l'appela *orgue hydraulique*.

Nous ne connaissons guère que par des descriptions fort embrouillées le mécanisme de l'orgue hydraulique. Ce que nous savons, c'est que ce mécanisme était compliqué et que l'instrument rendait des sons forts et variés.

L'orgue à soufflets et à air, ou orgue pneumatique, paraît être pour le moins aussi ancien que l'orgue hydraulique. Mais le premier l'emporta promptement sur le second, et fut le seul conservé dans les églises, surtout après avoir éprouvé plusieurs perfectionnements, qui le rendirent le roi des instruments de musique.

L'introduction du premier orgue en France paraît n'avoir eu lieu que vers le milieu du VIIIe siècle, sous le roi Pepin. Eginhard nous apprend que parmi les présents qui lui furent envoyés à Compiègne par l'empereur Constantin, il y avait des orgues, *organa*. Voici le texte de l'historien. *Constantinus imperator Pipino regi multa misit munera, inter quæ et organa, quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui conventum generalem habuit.* (Ann. rerum gestarum Pipini regis.)

Au nombre des présents que le même empereur envoya plus tard à Charlemagne, il y avait aussi un orgue. Le texte du moine de Saint-Gall ne laisse aucune incertitude à cet égard. *Adduxerunt etiam iidem missi* (Constantini Copronymi) *omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quæ cuncta ab opificibus sagacissimis Caroli, quasi dissimulanter aspecta, accuratissime sunt in opus conversa ; et præcipue illud musicorum organum præstantissimum, quod doliis ex ære conflatis, follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyræ vel cymbali dulcedinem coæquabat. Quod ubi positum fuerit, quandiuque duraverit, et quomodo inter alia rei publicæ damna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrare.* (Lib. II *de Rebus bellicis Caroli Magni*, cap. 10.)

On peut conjecturer avec vraisemblance

que l'orgue, ainsi imité par les ouvriers de la cour de Charlemagne, était de petite dimension. Wilfrid Strabon parle avec beaucoup d'emphase d'un orgue qui existait de son temps dans l'église d'Aix-la-Chapelle. La douceur des sons de cet instrument fut cause, selon lui, de l'évanouissement profond et de la mort d'une femme.

Dans les Annales de Louis le Débonnaire, il est encore question d'un orgue qui fut fabriqué par Georgius, venu de Venise, en Italie, et qui fut placé à Aix-la-Chapelle. C'était un orgue hydraulique, et Eginhard, en faisant mention de ce fait, le désigne sous le nom d'*hydraula*.

Il paraît qu'au IXe siècle, l'Allemagne avait une certaine réputation dans l'art de fabriquer les orgues et d'en jouer, d'après une lettre qui a été insérée par Baluze dans ses *Miscellanea*. Le pape Jean VIII écrivit à Hannon, évêque de Frisingue, en Bavière, pour le prier de lui envoyer en Italie un orgue, avec un artiste capable d'en jouer et de le réparer au besoin.

Wolstan, chanoine et chantre de Winchester, au Xe siècle, a donné dans la Vie de Switun, une description en vers de l'orgue que l'évêque Elfège avait fait construire, en 951, pour l'église de Winchester. D'après cette curieuse description, cet orgue surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Il était composé de deux parties dont chacune avait sa soufflerie, son clavier et son organiste. Douze soufflets à la partie inférieure, quatorze à la partie supérieure, étaient mis en mouvement avec beaucoup de peine par soixante-dix hommes robustes. L'air, refoulé d'abord dans un sommier sur lequel étaient rangés quatre cents tuyaux, se distribuait ensuite, par quarante soupapes, dans chaque chœur ou groupe composé de dix tuyaux, mais ingénieusement d'accord. Le récit de Wolstan, que l'on trouve dans les *Acta sanctorum ordinis Benedictini*, tom. VII, pag. 617, publiés par Mabillon, est trop curieux pour n'être pas transcrit ici.

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita sono.
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor atque decem ;
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt.
Quas agitant validi septuaginta viri
Brachia versantes, multo et sudore madentes,
Certatimque suos quisque monet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Rugiat et pleno kapsa referta sinu.
Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camœna soni.
Considuntque duo concordi pectore fratres,
Et regit alphabetum rector uterque suum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque suo retinet ordine quoque decem.
Huc aliæ currunt, illuc aliæque recurrunt ;
Servantes modulis singula puncta suis.
Et feriunt jubilum septem discrimina vocum,
Permixto lyrici carmine semitoni.
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Præter ut hunc solum nil capiat sonitum,
Concrepat in tantum sonus hinc, illincque resultans,
Quisque manus patulas claudat aut auriculas.
Haudquaquam sufferre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando soni :
Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus ecclesia novit tua cura tonanti
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

Les sons de cet orgue étaient tellement éclatants qu'on les entendait de toute la ville, s'il faut prendre à la lettre le récit de Wolstan. Ce bruit, semblable à celui du tonnerre, n'était guère favorable à l'harmonie ; aussi, ajoute le même auteur, était-on obligé de se boucher les oreilles, lorsque les deux organistes en jouaient à la fois *concordi pectore*. Si toutes les orgues avaient été perfectionnées de cette manière, il y a longtemps qu'elles auraient disparu de nos églises. Aussi, au moyen âge, trouvons-nous des détracteurs de l'orgue. Un abbé de Rieval, Ealred, se plaignait vivement du bruit assourdissant de cet instrument. « A quoi sert, disait-il, je le demande, ce terrible fracas de soufflets qui ressemble au bruit du tonnerre plutôt qu'à la douceur de la voix ? » *Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem?* (*Speculum charitatis*, lib. II, cap. 23.) Baudry, évêque de Dol, et auparavant abbé de Bourgueil, prend la défense des orgues; mais il n'ose pas mettre en avant l'harmonie de cet instrument ; il en justifie l'usage en s'appuyant sur l'exemple de David et d'Elisée. Il n'ose pas cependant condamner ceux qui le repoussent des églises. (*Epist. Balderici ad monachos Fiscamn.*)

Il résulte des détails qui précèdent que le mécanisme des orgues primitives était rude et grossier. Les touches étaient tellement dures, qu'elles ne pouvaient être mises en mouvement qu'à coups de poing, et que l'on s'armait les mains de gants épais, de peur de se blesser.

Malgré les imperfections des orgues, chaque grande église était jalouse d'en posséder, et c'était un moyen d'attirer la foule, quelquefois de fort loin, aux jours de grande solennité, car on jouait rarement de cet instrument. Les chroniques mentionnent toutefois plusieurs moines fort habiles dans l'art de jouer de l'orgue; sans doute que le mécanisme s'en perfectionnait de plus en plus, et offrait des ressources au talent des musiciens. Au XVe siècle, le perfectionnement de l'orgue fit un pas immense; on lui donna plus d'étendue et on imagina de séparer les différents registres les uns des autres, de manière à faire imiter par chacun les sons d'un instrument particulier.

En augmentant et en séparant les registres et les voix, il fallut donner plus d'étendue au clavier de l'orgue. On n'avait eu jusque-là que l'échelle diatonique et à peine quelques octaves ; on plaça alors, dans le clavier, les tons chromatiques et on augmenta le nombre des octaves. Dom Bedos de Celles, dans son livre intitulé : *L'art du facteur d'orgues*, pensa que l'on avait déjà com-

mencé, au XIIIe siècle, à placer ces tons chromatiques dans l'orgue de l'église de Saint-Sauveur, à Venise. On prétend que ce premier clavier chromatique avait une étendue de deux octaves. L'invention du clavier de pédale, due à un Allemand, nommé Bernhard, contribua beaucoup au perfectionnement de l'orgue : cette invention eut lieu à Venise, et date de 1470. Enfin, les améliorations introduites successivement dans la soufflerie, de manière à introduire un volume d'air considérable et à le répartir avec beaucoup d'égalité à tous les jeux, amenèrent l'orgue à l'état de perfection où nous le voyons de nos jours, état qui nous semble pouvoir être dépassé difficilement, à moins que l'on ne dénature le caractère de l'instrument, comme on peut le craindre, d'après certaines tentatives faites sous nos yeux.

ORIENTATION. — I. Disposition particulière des églises, dont l'axe longitudinal se dirige du couchant au levant, de manière à ce que l'abside soit tournée à l'orient. La coutume d'orienter les édifices chrétiens paraît très-ancienne, puisque les constitutions apostoliques la prescrivent. Beaucoup de basiliques primitives à Rome ne furent pas orientées ; mais cela tenait, sans doute, à la position de l'évêque ou du prêtre à l'autel, lorsqu'il disait la messe. Il était tourné sans cesse vers le peuple, de sorte qu'il avait le visage vers l'orient, et qu'il ne se tournait jamais pour donner le salut de paix au peuple, en disant : le Seigneur soit avec vous.

Quoi qu'il en soit des faits plus ou moins nombreux que l'on pourrait citer en désaccord avec la coutume d'orienter les églises, toujours est-il, qu'à partir du XIe siècle, en France, l'usage d'orienter les édifices sacrés est constant et général. Cette direction fut donnée aux églises, soit pour que le soleil en éclairât l'intérieur de ses premiers rayons, symbole de la lumière céleste du soleil de justice qui doit éclairer nos cœurs ; soit afin que les fidèles qui viendraient y prier eussent la face tournée vers la contrée qui fut le berceau du christianisme. On remarque dans beaucoup d'églises une inclinaison de l'axe très-marquée par rapport à l'orient vrai, inexactitude qui peut tenir soit au peu de soin apporté par les constructeurs à établir une orientation exacte ; soit, comme l'ont supposé quelques antiquaires, à ce que l'on se sera dirigé sur le point du ciel où s'élevait le soleil, à l'époque de l'ouverture des travaux.

Sur l'antique coutume d'orienter les églises, on peut consulter Origène, hom. 5, *in Num.*, cap. 4 ; Tertullien, *Apol.* cap. 16, et *ad Nation.* I, 13 ; Clément d'Alexandrie, *Strom.* VII, *ante med.* — *Voy.* encore sur le même sujet *Annales de philosophie chrétienne*, tom. XIX, pag. 352.

II.

L'*Orientation* des églises ne s'applique pas seulement à la position déterminée et symbolique de l'autel et du chœur tournés vers l'orient : la même loi embrasse l'édifice entier, et le lieu où doivent être traduits, par la peinture ou la sculpture, les divers enseignements de l'Eglise, était déterminé à l'avance. L'occident est la contrée de l'ombre, du sommeil et de l'ignorance des choses divines ; au-dessus de la porte qui s'ouvre de ce côté, le Christ législateur était représenté au milieu des symboles des évangélistes, et la façade est dominée par les tours qui portent au loin dans les airs la voix de la prière. Toute cette face de l'édifice est consacrée à représenter celui qui est la vérité et la vie : « Le centre du portail occidental « n'admet rien d'inférieur à Jésus-Christ. « Le nord est la région des frimas et des ora- « ges, c'est-à-dire des passions et de l'en- « durcissement dans le péché : à l'homme « qui habitait la région des ténèbres il n'a « fallu que la lumière ; quant à celui qui « s'est laissé vaincre par le prince de l'A- « quilon, souvent il aimera ses chaînes. Il « faut que la crainte ou l'espoir fassent naî- « tre en son cœur le désaveu du passé. » Aussi les vieux architectes représentaient-ils au portail du nord les effrayantes scènes du jugement dernier. La même pensée fit plus tard consacrer ce côté septentrional des églises à la gloire de celle qui est le refuge des pécheurs.

Le midi n'a jamais été pris en mauvaise part : aussi le côté méridional était affecté à la représentation du règne de Jésus-Christ, à la gloire des martyrs et des saints. Les mystères du triomphe de l'Evangile y sont développés, le Fils de Dieu y apparaît comme « pontife suprême, environné des vertus, consommant par son sacrifice toutes les oblations de la loi ancienne et sanctifiant les élus par l'efficacité de son sacerdoce éternel ; » ou bien, « c'est le nouvel Adam réparant la chute de l'ancien, et rendant au monde par l'Esprit-Saint une fécondité plus précieuse que le première ; » ailleurs, « c'est la loi de grâce portée par les prophètes, et le Rédempteur exalté par le concert de tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, sous la figure biblique des vingt-quatre vieillards qui adorent l'agneau en présence des quatre animaux évangéliques. »

Tous ces mytérieux et profonds enseignements du portail méridional paraissent s'adresser spécialement au clergé : c'est au midi en effet qu'ordinairement se trouvent l'évêché ou le cloître des chanoines.

III.

Les temples des anciens étaient tellement bâtis, que ceux qui y priaient avaient la face tournée vers l'orient, mais ce n'est pas de là que cet usage est parvenu aux chrétiens et a prévalu parmi eux. Le cardinal Bona suppose que la première raison en était, qu'exilés et pèlerins que nous sommes ici-bas, nous puissions par là tourner les yeux vers la terre d'où nous fûmes bannis, vers le paradis terrestre, que Dieu planta à l'orient dans l'Eden. Saint Basile dit qu'il en est peu qui connaissent cette raison, quoique l'Eglise l'ait en vue pour nous ramener

vers notre ancienne patrie. Les plus anciennes basiliques étaient toujours bâties dans la direction de l'orient équinoxial, parce qu'alors le soleil est supposé se lever au-dessus du paradis terrestre.

On a cependant donné une autre raison de cette direction des temples : c'est, a-t-on dit, parce que c'est dans l'orient que le Soleil de justice, le Christ, notre Dieu, a paru sur la terre.

Saint Justin, martyr, y assigne encore une autre cause, c'est que le devoir des hommes est de dévouer et de consacrer à Dieu tout ce qu'ils ont de meilleur, et que cette partie du monde était regardée comme la plus excellente et la plus noble. C'est à cette opinion que le Dante fait allusion lorsqu'il dit, en parlant de l'Orient : *Cette région, où le monde est plus vivant*. On donne encore une autre raison ; c'est que le Christ était la vraie lumière, l'Orient véritable, et par conséquent, dit saint Chrysostome, en nous détournant de l'Occident nous regardons l'Orient, espérant dans le Dieu tout-puissant.

Saint Athanase fait voir aussi que nous regardons vers l'Orient, non que nous supposions que Dieu soit circonscrit dans aucune limite, mais parce que Dieu est la vraie lumière, et, par conséquent, nous tournant vers la lumière créée, nous adorons le Créateur de cette lumière.

Saint Clément d'Alexandrie parle dans le même sens. Elpidius, qui vécut vingt-cinq ans dans un caveau sur le sommet d'une montagne, faisait tant de cas de la pratique de ce symbole, qu'il est dit, pendant ce temps, avoir toujours regardé l'orient ; et Jean Moschus, dans sa *Prairie, spirituelle*, rapporte d'un jeune homme qu'ayant été faussement accusé par des soldats, il les pria de le pendre la face tournée vers l'orient, afin qu'il pût le regarder en mourant.

Mais la principale raison de cet usage est mentionnée par Damascène et Cassiodore : c'est que Notre-Seigneur, sur la croix, avait la face tournée vers l'occident, et qu'en conséquence nous nous tournons vers l'orient en priant, afin de voir la face du Christ.

L'Eglise de Dieu tient d'autant plus à cette coutume, que tous ceux qui sont séparés de sa communion ont l'habitude de la dédaigner ; les anciens hérétiques aimaient mieux se tourner vers l'occident, le midi et le nord. Les Sarrasins se tournaient vers le midi ; les manichéens, vers le nord, et les juifs, vers l'occident.

L'église de Saint-Benoît, à Paris, ayant, au XIVe siècle, son grand autel tourné à l'occident, portait le nom de Saint-Benoît-mal-Tourné (*Sanctus Benedictus male versus*) ; mais, rebâtie sous le règne de François Ier, avec son grand autel au levant, elle fut appelée Saint-Benoît le Bétourné (*Bene versus*).

Du reste, dans cette question comme dans bien d'autres, chacun abonde dans son sens : mais, comme le dit très-bien un écrivain du moyen âge, le Seigneur est toujours près de ceux qui l'invoquent en vérité, et le salut est toujours loin des pécheurs ; et ni l'orient ni l'occident ne nous laissent un chemin ouvert pour la fuite ; car c'est Dieu qui est juge, et il humilie l'un et il exalte l'autre.

ORIFLAMME. — L'*oriflamme* était une espèce de gonfanon ou de bannière, comme en avaient autrefois toutes les églises, et qui appartenait en propre à l'abbaye de Saint-Denis. Cette espèce d'étendard était mis entre les mains du comte de Vexin, quand il s'agissait de défendre les biens de l'abbaye. L'oriflamme était de soie couleur de feu et se terminait par trois fanons. Les rois de France ne se servirent pas de l'oriflamme avant Louis VI, qui acquit le comté de Vexin. Depuis ce temps jusqu'au moment où elle disparut sur le champ de bataille d'Azincourt, l'oriflamme était portée à toutes les guerres où les rois de France allaient en personne.

ORLE. — Ce mot vient de l'italien *orlo, ourlet* ; c'est un petit filet sous l'ove d'un chapiteau. L'orle est souvent orné de perles dans les monuments d'architecture romano-byzantine.

ORNEMENTS, ORNEMENTATION. — La forme et le caractère des ornements employés à la décoration des édifices par la sculpture et la peinture sont empruntés à la nature, que l'art ensuite idéalise à son gré, ou à la géométrie.

Les premiers sont ceux qui se composent de feuillages, de fleurs ou de tous autres objets appartenant au règne végétal, ou qui représentent des individus ou des portions d'individus appartenant au règne animal, naïvement imités, ou défigurés d'une manière fantastique.

Dans la première section se rangent les guirlandes, les festons, les bouquets, les couronnes, puis les palmettes, les rinceaux, les fleurons, les rosaces, les feuilles et les fleurs, les fruits isolés, etc. Dans la seconde, sont les têtes, les demi-figures, les figures entières d'hommes ou d'animaux de toutes les espèces ; puis les masques ou mascarons, les satyres, les centaures, les sphynx, les syrènes, les chimères de toutes sortes, les pieds de chèvre, les griffes de lion, les têtes de Méduse, etc.

On peut faire une troisième classe des ornements empruntés à l'industrie humaine et représentant les choses créées par elle, comme des patères, des boucliers, des vases, des candélabres, des rubans, des diadèmes, des colliers, des torsades, des autels, des instruments de sacrifice.

Les ornements géométriques sont ceux qui, ne représentant absolument que des combinaisons de lignes droites, de lignes courbes, ou de droites et de courbes entremêlées, sont toujours susceptibles d'être tracés à la règle et au compas, sans aucune imitation propre des choses de la nature ; tels sont, d'une part, proprement les moulures de l'architecture, continues ou assujetties soit à une flexion, soit à une déviation quelconque ; de l'autre part, les polygones, les cercles ou les segments de cercle

combinés qui forment les arcs, les trèfles, les quatrefeuilles et toutes les figures à un nombre de lobes ou pétales quelconques, ainsi que tous les compartiments de l'architecture flamboyante, les bâtons ou frettes pliés sous tous les angles, ou coupés par tronçons, les compartiments ou réticulaires, les enroulements courants ou postes, les oves, etc.

L'ornementation végétale se montre dans les monuments de toutes les époques, mais sous des formes et avec des caractères fort différents. Celle de l'antiquité est large et splendide; celle de la période romane et de la période gothique est souvent maigre, quand elle n'est pas lourde, et ne perd pas cette physionomie même lorsqu'au xve siècle l'art remplace le crochet ou petite crosse née au xiie siècle, et dont se hérissent bientôt ses chapiteaux, les rampants de ses pignons et de ses clochetons, ses corniches, par d'énormes touffes de choux frisés, de chicorée, de chardon, inconnues dans l'ornementation grecque ou romaine. Une de ses particularités, c'est que l'artiste gothique, puisant constamment dans la végétation indigène qu'il a sous les yeux, est beaucoup plus varié que l'artiste antique.

Mais c'est tout le contraire dans la décoration tirée du règne animal et des productions de l'homme. La période romane ne prend guère, à la première partie, que les mascarons auxquels elle donne un cachet particulier sur ses corbeaux ou sous les arceaux de ses archivoltes, quelques demi-figures d'homme, quelques chimères sur ses chapiteaux, à part ses chapiteaux historiés, dont la sculpture appartient plus à l'iconographie qu'à l'ornementation.

La seconde partie produit quelques chapiteaux imitant la corbeille réelle, d'autres décorés, ainsi qu'une foule de dais couronnant les longues figures des portails, de murs crénelés, de petites églises et d'autres édifices.

Ce dernier motif, étendu même à quelques autres membres décoratifs, et les crochets à petites têtes tenant lieu de volutes, sont les derniers emprunts faits par l'architecture gothique aux deux classes de décoration dont nous venons de parler. Dès le milieu du xiiie siècle, elle cessa absolument d'y puiser, si ce n'est pour donner à ses gargouilles leurs formes fantastiques.

Les ornements géométriques dominent durant les deux périodes romane et gothique ; aux cables, aux frettes crénelées ou grecques, aux billettes, aux entrelacs, aux échiquiers, aux gaudrons, aux méandres, aux étoiles, qu'on voit, pour la plupart, sur les mosaïques antiques, le goût romain ajoute les chevrons parallèles, ou opposés, les losanges enchaînés, les zigzags, les dents de scie, les têtes de diamant ou de clou, les écailles (ou imbrications), les lacis ou treillis, qu'elle applique en sculpture sur les moulures, sur le fût de ses colonnes, et même sur une de ses murailles ; qu'elle dessine en grosses mosaïques bicolores sur ses pignons, autour des arcs de ses fenêtres, ou au-dessous de ses corniches.

Aux ornements géométriques généralement rectilignes de la période romane, dont cette période ne conserve quelques traces, comme les dents de scie, les petits chevrons, que pendant peu de temps, elle en substitue de nouveaux où domine la forme curviligne. Ce sont les petites ogives, les trèfles, les quatre, cinq et six feuilles d'abord arrondies, puis en lancette, isolés, ou inscrits dans un cercle en forme de rosaces, aux xive et xve siècles, le triangle ou quadrilatère rectiligne ou curviligne ; à partir du xve les formes ondulées ou galbées, des cœurs, des flammes, des fleurs de lis, des réseaux à mailles renflées.

La Renaissance entremêle les motifs et les formes de l'ornementation antique avec ceux de l'ornementation de la période avec laquelle elle se confond pendant un demi-siècle; coquette et légère, elle recherche la finesse dans ses moulures, la grâce et la variété dans ses arabesques, où tous les motifs de décoration se confondent sans autre loi que celle du génie personnel de l'artiste.

Dès le milieu du xvie siècle, la source gothique se ferme, et la source antique est la seule où l'art va puiser ; mais l'art devient moins scintillant, moins fleuri sous Louis XIII ; prend une ampleur, une pesanteur particulière sous Louis XIV, pour s'éteindre dans les rocailles et les lignes bizarrement contournées du règne de Louis XV.

OSSATURE DES VOUTES. — L'ossature d'une construction c'est le squelette ou, si l'on peut employer cette expression, c'est la carcasse d'un bâtiment. Ce mot est emprunté de l'italien *ossatura*. L'ossature d'une voûte d'arête, construite d'après le système en usage au moyen âge, consiste dans les arcs-doubleaux, les formerets et les croisées d'ogive.

OSSUAIRE. — C'est la même chose que *charnier*. C'était, dans toutes les églises, et c'est encore dans quelques églises de la Bretagne, un endroit où l'on déposait les ossements que le fossoyeur trouvait dans les fosses où il y avait eu des sépultures et que l'on rouvrait pour faire de nouvelles sépultures. Quelquefois les cryptes ont été transformées en ossuaires. En certains endroits on rencontre aujourd'hui des ossements nombreux sur les voûtes des églises : c'est à défaut d'ossuaire, qu'on les avait mis sur les voûtes. *Voy.* Charnier.

OSTENSOIR. *Voy.* Monstrance.

OUTREPASSÉ (Arc). — On appelle *arc outrepassé*, celui qui est formé de plus de la moitié d'un cercle. *Voy.* Arc.

OVE. — L'*ove* est un petit ornement d'architecture qui ressemble à un œuf. Il est fort usité dans l'architecture antique. On en trouve quelques échantillons dans les monuments de la période romano-byzantine, surtout dans le midi de la France.

OVICULE. — L'ovicule est un petit ove. Quelques auteurs prétendent qu'on doit ap-

peler *oricule*, l'ove des chapiteaux ionique et composite qui d'ordinaire est taillé de sculpture.

OVOIDE. — Une voûte ovoïde est celle qui est circulaire en plan et qui offre dans sa coupe la courbure d'une demi-ellipse coupée suivant son petit axe. Il y a des exemples de semblables voûtes à l'intersection du transsept et de la nef dans certaines églises romano-byzantines. Les voûtes ovoides sont de véritables coupoles.

P

PAIX (Instrument de). — L'instrument de paix, qu'on appelle ordinairement et simplement *la paix*, est une plaque d'or, d'argent, de cuivre doré, ou émaillé, d'ivoire, de bois recouvert de métal, ou de quelque autre matière analogue. Le célébrant, à la messe, la baise après l'*Agnus Dei* et l'oraison *ad pacem*, et les acolytes la donnent à baiser à tous les clercs qui sont au chœur, en signe de paix et de communion. L'usage de baiser l'instrument de paix est un vestige du *baiser de paix* que se donnaient autrefois les fidèles à l'église, avant de se présenter à la sainte table pour recevoir la communion. Sur les instruments de paix on représente ordinairement la crucifixion, la sainte face, l'image de la sainte Vierge portant l'Enfant-Jésus entre ses bras, quelquefois l'Agneau. Le nom latin de ces instruments est *deosculatorium*. On en trouve encore un assez grand nombre qui remontent à une antiquité assez reculée. L'usage s'en est conservé jusqu'à nos jours dans nos églises catholiques de France.

PALÉOGRAPHIE. — La paléographie est la partie de l'archéologie générale qui s'occupe de la connaissance des anciennes écritures et qui s'applique aux vieilles inscriptions et à tous les documents et écrits antiques. C'est une science étendue, difficile, mais d'une haute importance. Les travaux des bénédictins ont grandement contribué à l'établir sur des bases fixes. Nous avons dit quelque chose, à ce sujet, aux articles Inscription, Lettres, Calligraphie. La connaissance des premiers principes, au moins, de la paléographie, est indispensable à ceux qui sont chargés de veiller à la conservation et à la restauration des édifices sacrés. L'ignorance des architectes sur cette matière nous a privés, dans les derniers siècles, d'une foule d'inscriptions qui se trouvaient dans nos églises et qui ont péri par incurie, souvent même par vandalisme. Cette perte est bien regrettable, car les inscriptions sont l'âme des histoires locales, et en archéologie il est souvent impossible, en leur absence, de connaître les diverses phases historiques d'un monument.

PALLIUM. — Le *pallium* ou le manteau s'appelait, chez les Grecs, *himation*, *pharos*, *tribon* ou *tribonion*; c'était une espèce de manteau assez semblable à ceux d'aujourd'hui. Cet habit était propre aux Grecs, qui l'appelaient πάλλιον, quoique ce mot ne soit que la traduction du mot latin *pallium*. Nous voyons clairement par un passage de Suétone, dans la Vie d'Auguste, que cet habit était propre aux Grecs. « Il distribua, dit Suétone, entre autres différents présents, des toges et des manteaux, et fit une loi que les Romains porteraient l'habit grec, et les Grecs l'habit romain, c'est-à-dire que les Grecs marcheraient avec la toge et les Romains avec le manteau. » Quoiqu'il soit certain que le *pallium* ou manteau était propre aux Grecs, et que plusieurs auteurs le témoignent aussi bien que Suétone, cet habit devint depuis commun aux Romains et aux Grecs. Le *pallium* grec était plus long que nos manteaux ordinaires, mais un peu plus court que les manteaux longs des ecclésiastiques. (Montfaucon, *Antiq. expliq. par les monum.*, tom. III, liv. I, chap. 3.)

Le *pallium* est devenu un ornement ecclésiastique, et en Occident il est le signe de la dignité archiépiscopale. Il est fait de laine blanche, en forme de bande large de trois doigts, qui entoure les épaules, ayant des pendants longs d'une palme par devant et par derrière, avec de petites lames de plomb arrondies aux extrémités, couvertes de soie noire et marquées de quatre croix rouges. Chez les Grecs tous les évêques portent le *pallium;* mais dans l'Eglise latine il n'y a que les patriarches, les primats et les archevêques. Les évêques qui le portent le font par un privilége spécial accordé par le souverain pontife, comme l'évêque de Marseille, en France, auquel ce privilége vient d'être accordé cette année même, 1851.

PALME. — La palme ou la branche, le rameau de palmier se remarquent sur une foule de monuments de l'antiquité. C'était le symbole de la victoire, du triomphe, ou de l'abondance et de la fécondité. Chez les premiers chrétiens, la palme fut l'emblème du martyre, c'est-à-dire d'une victoire heureusement remportée sur le monde, et le symbole de la félicité des saints dans le ciel. On trouve fréquemment la représentation de palmes sur les tombeaux des catacombes. Boldetti, dans son ouvrage intitulé : *Osservazioni sopra i cimeterii de' SS. martiri*, pag. 218 à 283, en a publié de nombreux exemples. On voit des palmes représentées dans le bec des colombes et dans des positions diverses. On en a mis quelquefois au-dessus de la tête de chevaux lancés à la course, comme marque du succès et du triomphe. C'est toujours, d'ailleurs, la même idée de victoire diversement exprimée.

PALMETTE. — Une palmette est un ornement d'architecture qui ressemble plus ou moins au sommet d'une feuille de palmier ou palme, dont les folioles sont étalées. La palmette se retrouve dans la décoration de tous les monuments antiques. Elle est

d'origine assyrienne et elle a été fréquemment employée dans les édifices grecs. Dans les églises de la période romano-byzantine, l'usage des palmettes, comme motif de décoration, n'est pas très-rare, notamment sur les chapiteaux des colonnes et sur la corniche ou frise de l'entablement. Les feuilles *flabelliformes* ne sont qu'une espèce de palmette modifiée. On trouve aussi quelques exemples de palmettes dans l'ornementation de la période ogivale.

PAMPRE. — Parmi les végétaux consacrés à la décoration des monuments et de leurs accessoires, on rencontre fréquemment des feuilles de vigne, des ceps ou branches de vigne, chargés de pampres et de raisins. Cette représentation a un sens symbolique facile à saisir, de même que la présence des épis : c'est le symbole de l'eucharistie, dont le pain et le vin forment les deux éléments. Le dogme de la présence réelle a toujours été cru et enseigné dans l'Eglise. Il s'appuie sur la parole de Jésus-Christ, l'enseignement des apôtres et la constante tradition de l'Eglise. Il n'est pas étonnant que nous trouvions des allusions à cette croyance dans les monuments chrétiens, depuis les catacombes jusqu'aux édifices du XVIe siècle. Les protestants calvinistes, qui nient cette vérité, sont forcés de nier la tradition, le témoignage des écrivains ecclésiastiques et celui des monuments de l'antiquité chrétienne. *Voy.* FLORE MURALE.

PANNEAU. — On donne le nom de panneau à une surface lisse encadrée dans une bordure à moulures rectangulaires ou couronnée par un plein cintre, une ogive, un angle, ou une arcature. Dans les monuments d'architecture le champ ou fond du panneau est souvent plus enfoncé que la surface qui l'avoisine. Ce champ peut être orné d'un fleuron, d'un masque, d'un bas-relief, de feuillages, etc. ; il peut rester nu ; on peut y mettre une mosaïque, il peut enfin être évidé à jour.

On a fait usage de panneaux dans tous les styles d'architecture, lorsqu'on avait de trop larges surfaces sans ornements. Ainsi, dans les monuments d'architecture classique, on voit des piédestaux ornés de panneaux. L'architecture ogivale en a fait un très-fréquent emploi, de même que l'architecture de la Renaissance proprement dite.

Il y a des espèces de panneaux ou caissons de style ogival remplis de sculptures délicates et même de compositions entières. *Voy.* CAISSON.

Les panneaux gothiques sont ordinairement surmontés d'une espèce de trèfle tronqué, d'une ogive ou de la pointe d'un galbe ou pignon orné de feuilles grimpantes. Les panneaux de menuiserie sont remplis communément d'une espèce de banderolle ou de petits meneaux flamboyants finement entrelacés et découpés. Dans les vides laissés par l'entrecroisement des meneaux, il y a de petites rosaces ou des fleurons.

On voit quelquefois, au XVIe siècle, les grandes portes d'église, à l'intérieur et même quelquefois à l'extérieur, divisées en douze panneaux, où l'on voit la figure des douze apôtres. Il en est de même des chaires à prêcher, dont la cuve est polygonale, et dont chaque pan est composé d'un panneau rempli de sculptures variées. Il serait impossible d'indiquer les variations nombreuses que l'on a fait subir aux panneaux, soit quant à leurs contours, soit surtout quant à leur décoration intérieure. Il y a des panneaux à rubans terminés par des franges d'une grande délicatesse de travail.

La Renaissance française, qui a fait un si fréquent emploi des panneaux d'ornementation, en remplit le champ d'arabesques, de figures, de fleurs, de fruits en bas-relief.

Les panneaux qui couvrent l'intrados d'une voûte se nomment proprement des CAISSONS (*Voy.* ce mot).

Un panneau de vitrerie, quand on prend une verrière dans son ensemble, c'est toute la partie du vitrail comprise entre deux meneaux ; quand on la prend dans chacune de ses principales divisions, c'est une section comprise entre deux tringles qui peut se monter et se démonter aisément, et qui quelquefois est entourée d'un cadre en fer.

PANNELÉES (MOULURES). — Ce sont des moulures qui forment ou qui figurent des panneaux.

PAON. — Dans les monuments du christianisme primitif, on trouve quelquefois la figure du *paon* comme emblème d'immortalité. C'est parce que cet oiseau avait été choisi par les anciens comme le symbole de l'apothéose des impératrices. Les chrétiens s'emparèrent de l'emblème, en y attachant une autre idée.

PARADIS. — Selon Buonarotti, dans ses *Osservazioni di vasi di vetro* (pl. XVI, n° 1 ; pl. XVIII, n° 2 ; pl. XXI, n° 1), les premiers chétiens avaient figuré ou plutôt symbolisé le paradis, séjour des saints, par une couronne de fleurs placée près des personnages qu'ils représentaient, ou par des fleurs parsemées autour d'eux, et encore par deux arbres entre lesquels ils étaient placés, comme au milieu des joies célestes.

Le mot latin *paradisus* est l'origine du mot français *parvis*. Voy. PARVIS DES ÉGLISES.

PARAPET. — C'est un petit mur d'appui placé sur le bord d'une partie élevée, d'un pont, d'une galerie, d'un quai, pour empêcher les chutes. Les hautes galeries des églises, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, sont ordinairement garnies de parapets ou de balustrades. *Voy.* BALUSTRADE, GALERIE.

PARCLOSE. — La *parclose* (*sponda*) sépare une stalle d'une autre stalle. C'est de l'échancrure et de la courbe élégante de la parclose que les formes empruntent principalement la légèreté et la grâce qui les distinguent. *Voy.* STALLE.

PAREMENT. — Terme d'architecture qui signifie surface apparente d'une pierre, d'un mur, etc. Au moyen âge, on a fait des pare-

ments de murailles formés de pierres taillées en pointes de diamant ou en moulures prismatiques.

PAREMENT. — Le *parement*, appelé par les antiquaires anglais *apparell*, est un ornement qui relevait autrefois le bord de l'amict, les manches et la partie inférieure des aubes. *Voy.* Aube et Amict. Au mot Aube, nous avons donné des détails sur les anciens parements.

On appelle aussi *parement d'autel* ce que les auteurs liturgistes nomment communément *devant d'autel*. Voy. Devant d'autel et Autel.

PAROISSIALE (Église). — L'église paroissiale est celle où le curé, au nom de l'évêque dont il est délégué, fait l'office public et administre les sacrements aux personnes sur lesquelles il a reçu juridiction. Les églises paroissiales ne commencèrent à exister d'une manière distincte qu'à partir du IVe et du Ve siècle. Ce n'étaient primitivement que des chapelles, établies par les évêques, dans les villes populeuses ou dans les campagnes remplies de nombreux fidèles, et qui étaient desservies par les prêtres qui entouraient l'évêque et formaient son *presbytère*. Lorsque la religion fut dominante, des prêtres furent attachés au service des chapelles qui devinrent des paroisses, et chaque prêtre eut un territoire déterminé sur lequel s'étendait sa juridiction.

Grégoire de Tours, dans la Vie qu'il a écrite des évêques ses prédécesseurs sur le siége de Tours, rapporte exactement la fondation des églises paroissiales. Parfois ces églises sont désignées sous le nom de *plebanæ ecclesiæ*. On appelait toujours ainsi les églises *baptismales*, celles qui avaient le privilége d'avoir des fonts baptismaux, privilége considérable à une époque où les évêques administraient encore eux-mêmes le baptême aux fidèles, la veille des grandes solennités de Pâques et de la Pentecôte. On désignait encore ces mêmes églises sous le nom d'*églises de la chrétienté*, parce que c'était sur les fonts baptismaux que l'on était admis au nombre des membres de la grande famille chrétienne. Ce fait explique l'origine d'un titre qui a paru extraordinaire et que portaient les doyens du chapitre de la cathédrale de Nantes : ils s'appelaient *doyens de la chrétienté*.

Les églises paroissiales furent ordinairement très-modestes. Elles étaient bâties d'une manière simple, et les richesses de l'architecture étaient réservées pour les cathédrales, les abbatiales et les grandes églises des prieurés.

Il faut ajouter à ce que nous avons dit tout à l'heure que souvent l'origine des églises paroissiales provient de l'établissement des Obédiences, Celles ou Abbatiales (*Voy.* ces mots). Les églises qui y furent bâties par les monastères furent généralement plus remarquables que les autres. On y reconnaît l'influence d'une institution grande, vivace et libérale. Ces églises, qui conservèrent le titre de prieurés, furent toujours consacrées au service paroissial.

Depuis la révolution française de 1789, les collégiales, les abbatiales et les prieurés ont disparu en France. Plusieurs de ces grandes églises servent actuellement d'églises paroissiales, et à ce titre elles ont été conservées. Plût à Dieu que toutes eussent éprouvé le même sort ! Nous n'aurions pas tant de ruines à déplorer.

PARQUET dans les églises. — I. Au lieu du pavé ordinaire, et surtout de ce pavé historié du moyen âge, si bien approprié aux édifices religieux, on a placé dans quelques églises modernes, surtout à Paris, des parquets comme dans les salons. Cet usage est en désaccord complet avec toutes les habitudes liturgiques et transporte jusque dans le lieu saint les habitudes mondaines. Nos églises sont faites pour tous, pour le pauvre surtout, qui a le plus besoin des consolations de la religion, [1] *pauperes evangelizantur.* Pourquoi paver et meubler une église de manière à en éloigner les pauvres et les gens du peuple? C'est précisément ce qui a lieu quand on emploie ces procédés qui annoncent le luxe et le confortable de la vie, bien plus que la simplicité et l'égalité chrétiennes. Nous croyons que l'introduction des parquets dans les églises doit être sévèrement condamnée.

PARVIS. — Le parvis d'une église, *atrium*, est la place, enceinte ou portique qui la précède. Les anciennes églises étaient presque toujours précédées d'un parvis, et la place qui se trouve devant la façade principale des cathédrales en conserve toujours le nom.

L'étymologie du mot est fort intéressante. Les plus anciens documents historiques désignent le parvis sous le nom latin de *paradisus*. On peut voir à ce sujet les notes ci-dessous. De *paradisus* on a fait le mot français *parvis*

II.

Dans la note suivante extraite des notes et observations sur les œuvres de saint Paulin, évêque de Nole, par le P. Lebrun, on trouve d'excellents renseignements sur les parvis des basiliques romaines. Après avoir fait la description de l'antique basilique de Saint-Pierre de Rome, saint Paulin parle du portique ou parvis qui la précédait. *Fuit hic porticus marmorea*, dit le P. Lebrun, *nunc magna ex parte diruta, quadrangularis formæ, quam Domnio I tanta magnificentia ornavit, ut* paradisus *appellaretur. De quo loco ita Paulus Diaconus*, *lib.* v, *cap.* 31 : « *Domnio pontifex Romanæ Ecclesiæ locum, qui* paradisus *dicitur*, *ante basilicam B. Petri, candidis lapidibus marmoreis mirifice stravit.* » *Ita Attilius Serranus de septem urbis ecclesiis, cap.* 1, *agens de ecclesia sancti Petri in Vaticano.* « *An locus ille a tempore Domnionis seu Doni papæ ob eam causam* paradisus *dictus sit, equidem nescio.* » *Paria Diacono habet Anastasius in Dono I :* « *Hic atrium B. Petri apostoli superius, quod* paradisus *dicitur, estque ante ecclesiam in quadriporticum, magnis marmoribus stravit.* » *Quæ totidem verbis repetit Aimoinus lib.* IV, *cap.* 35. Paradisi *ante ecclesiam B. Petri meminit quoque Leo Mar-*

sicanus lib. II, *cap.* 9, *Chronici Cassinensis, agens de loco sepulturæ Othonis II imperatoris.* « *Romam rediens eodem tempore defunctus est, atque in labro porphiretico sepultus, in atrio ecclesiæ B. Petri apostoli, introeuntibus in ecclesiæ ipsius paradisum, ad lævam.* » *Ad Vaticanæ ecclesiæ atrium seu paradisum referendum epigramma quod habes in Inscriptionibus Gruteri, pag.* 1173, *hoc titulo :* IN PARADIS. BEATI PETRI :

Quamvis clara fides multum de luminis aula
Plusque loci meritis nobilitetur opus,
Est tamen his pulchris specialis gratia rebus,
Spectantumque oculos ars pretiosa rapit.
Johannes hoc comsit opus, quem rite coronat
Urbis Romanæ pontificalis apex.

Sic in ecclesia Laterana ibidem titul. IN PARADIS., *habes quatuor diversa epigrammata, in quibus porticuum et fontium mentio.*

Ad Romanam consuetudinem etiam alibi extra Romam, atrium ante ecclesiam ita vocabatur. Leo Marsicanus, lib. III, *cap.* 26 *Chronici Cassinensis de ecclesia Cassinensi a Desiderio abbate refecta vel potius exstructa :* «*Fecit et atrium ante ecclesiam, quod nos Romana consuetudine* paradisum *vocamus.* » *Idem lib.* IV, *cap.* 8, *agens de Elgaita, Roberti ducis uxore, quæ hic sepeliri optavit :* « *In ecclesiæ, inquit,* paradiso, *ante basilicam Petri apostoli, tumulari oravit.* » *Sic area illa ampla (ut ad Aimoinum notatur a Jacobo de Bruel) quæ est Lutetiæ ante primariam ædem B. Mariæ, et vulgo* le Parvis *dicitur, in antiquis dicti loci chartis* paradisus *appellatur.*

PASSOIRE. — La passoire était un instrument concave, percé au fond de très-petits trous, à l'aide duquel on versait le vin et l'eau des burettes dans le calice, afin que rien d'impur ne s'y trouvât mélangé.

Les Pères de l'Eglise ont apporté toute leur sollicitude et tous leurs soins dans la préparation des substances destinées à devenir le sang de Jésus-Christ. Le vin qui devait servir à la consécration était recueilli sur des vignes choisies; dans l'Orient on pressait les raisins avec les mains sans les fouler aux pieds.

La passoire paraît en France dès le commencement du VIIe siècle. On la retrouve, en 1420, dans un inventaire de la chapelle de nos rois. Son usage s'est conservé longtemps parmi les rites de quelques monastères. D. Martenne l'a vu souvent employer, et l'a employée lui-même dans l'église abbatiale de Saint-Denis.

Les passoires ont été travaillées de différentes manières; le cardinal Bona a décrit deux de ces monuments des anciennes liturgies.

PASTEUR (BON). — Notre-Seigneur a dit de lui-même, dans l'Evangile : *Ego sum pastor bonus:* Je suis le bon pasteur. Aussi la représentation du *bon pasteur* fut-elle un sujet de prédilection pour les artistes chrétiens. Tertullien nous apprend que, de son temps, les calices étaient ornés de l'image du bon Pasteur. Cette image est fort commune dans les peintures des Catacombes. Buonarotti en a donné plusieurs dessins dans son livre *Osservazioni sopra frammenti di vasi di Vetro*, pl. I, n° 3; pl. IV et pl. V, n° 1. Bosio, dans la *Roma sotterranea*, en a également reproduit de nombreux exemples. Le bon Pasteur est ordinairement représenté en tunique courte, la ceinture serrée autour des reins, tenant à la main la houlette ou le *pedum pastorale.* Quelquefois on voit la syrinx près de lui. *Voy.* ce que nous avons dit déjà à ce sujet à l'article CATACOMBES (*Peintures des*).

PASTOPHORIA. — C'est le nom latin de deux petites absides qui flanquaient souvent l'abside principale des basiliques. *Voy.* DIACONICUM et surtout BASILIQUE. Dans la description de la basilique de Tyr, par Eusèbe, évêque de Césarée, dont nous avons donné le texte, on voit la vraie signification de cette expression, ainsi que la place que les *pastophoria* occupaient dans la basilique.

PATÈNE. *Voy.* CALICE.

La patène était autrefois plus grande que celle dont on se sert actuellement. La raison en est qu'on s'en servait pour donner la communion aux fidèles. On n'avait pas encore de ciboire pour cet usage.

La patène, au moyen âge, était souvent ornée de gravures, d'émaux et de pierres précieuses. Les ornements, autrefois comme présentement, ne peuvent être mis que sur la partie extérieure de la patène; jamais à l'intérieur, afin que rien ne s'oppose à la purification que le prêtre doit en faire dans certaines circonstances.

PATÈRE.—La patère est un vase rond et plat qui servait aux anciens, dans leurs sacrifices, pour les libations et pour recevoir le sang des victimes. On en possède de nombreux exemplaires dans toutes les collections d'antiques, et de nombreux dessins dans les ouvrages sur l'archéologie profane.

On appelle encore *patère* un ornement d'architecture en forme de petite rosace

PATIENCE. — Petit siége ou sellette des stalles que l'on nomme communément *miséricorde, patience,* ou *miserere.* Voy. MISÉRICORDE.

PATINE.— La belle et brillante couleur verte ou brunâtre que l'on remarque sur les médailles antiques est *la patine.* C'est un mot italien, *patina,* que les antiquaires ont introduit dans notre langue. Les amateurs estiment beaucoup les médailles recouvertes de leur patine; c'est, pour eux, un signe d'authenticité.

On dit quelquefois, en donnant à ce mot une signification très-large, que les objets anciens, de quelque nature qu'ils soient, lorsqu'ils portent les marques de la vétusté, qu'ils sont revêtus d'une belle patine. Mais, dans ce sens, le mot *patine* est pris plutôt dans le sens métaphorique que dans le sens propre.

PATRIARCALE (EGLISE). — On ne reconnaît dans l'Église qu'un petit nombre de patriarcats, et ce titre est attaché aux siéges épiscopaux fondés par saint Pierre, ou distingués par les pontifes romains d'une manière

particulière, en considération de quelque raison importante. Les églises patriarcales, proprement dites, après celle de Rome, qui, outre son privilége d'être le *centre de l'unité*, est l'église patriarcale de tout l'Occident, sont les églises d'Antioche, d'Alexandrie, de Jérusalem et de Constantinople. Les souverains pontifes ont concédé le titre de patriarches à quelques siéges beaucoup moins anciens et moins célèbres que les précédents, comme ceux d'Aquilée, de Venise, etc.

Les églises patriarcales n'ont rien qui les distingue des églises métropolitaines ou épiscopales, comme disposition monumentale.

On a attaché, à Rome, le titre des cinq patriarcats aux cinq églises principales qui les représentent. Ces cinq églises sont Saint-Jean de Latran, Saint-Pierre, Saint-Paul, Sainte-Marie-Majeure, et Saint-Laurent hors des Murs, qui représentent les patriarcats de Rome, de Constantinople, d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem, dans l'ordre où ils sont marqués. On les appelle quelquefois *patriarchies*, à cause de cela.

PATRONS.— La connaissance des patrons soit des églises cathédrales ou autres, soit des corporations d'arts ou de métiers, soit des royaumes et des villes, intéresse vivement l'archéologie. Elle y trouve un guide sûr pour un grand nombre d'appréciations, et des renseignements pour la détermination de l'âge des monuments et des styles d'architecture. Dans la description sommaire que nous avons donnée, à l'article Cathédrale, de toutes les cathédrales de France, nous en avons indiqué le vocable ou le patron. Nous placerons ici 1° le tableau des cathédrales actuelles, avec leur patron; 2° les patrons des arts et métiers au moyen âge; 3° les patrons des contrées, provinces et villes principales de l'Europe.

I.

Cathédrales de France, avec leurs patrons.

Agen	— S. Etienne.
Aire	— S. Jean-Baptiste.
Aix	— S. Sauveur.
Ajaccio	— S. Euphrase.
Albi	— Ste Cécile.
Alger	— S. Philippe, apôtre.
Amiens	— Notre-Dame.
Angers	— S. Maurice.
Angoulême	— S. Pierre.
Arras	— Notre-Dame et saint Waast.
Auch	— S. Marie.
Autun	— S. Lazare.
Avignon	— Notre-Dame-des Dons.
Bayeux	— Notre-Dame.
Bayonne	— Notre-Dame.
Beauvais	— S. Pierre.
Belley	— S. Jean-Baptiste.
Besançon	— S. Jean-Baptiste et S. Etienne.
Blois	— S. Louis, roi de France.
Bordeaux	— S. André, apôtre.
Bourges	— S. Etienne.
Cahors	— S. Etienne.
Cambray	— Notre-Dame.
Carcassonne	— S. Michel.
Châlons-sur-Marne	— S. Etienne.
Chartres	— Notre-Dame.
Clermont	— Notre-Dame.
Coutances	— Notre-Dame.
Digne	— Notre-Dame et saint Jérôme.
Dijon	— S. Bénigne.
Dreux	— Notre-Dame.
Fréjus	— Notre-Dame.
Gap	— Notre-Dame et saint Arnoult.
Grenoble	— Notre-Dame.
Langres	— S. Mammès.
Limoges	— S. Etienne.
Luçon	— Notre-Dame.
Lyon	— S Jean-Baptiste.
Mans (Le)	— Sts Gervais et Protais, S. Julien.
Marseille	— Notre-Dame-la-Major.
Meaux	— S. Etienne.
Mende	— Notre-Dame et saint Privat.
Metz	— S. Etienne.
Montauban	— Notre-Dame.
Montpellier	— S. Pierre.
Moulins	— Notre-Dame.
Nancy	— Notre-Dame.
Nantes	— S. Pierre et S. Paul.
Nevers	— S. Cyr.
Nîmes	— Notre-Dame.
Orléans	— Ste Croix.
Pamiers	— S. Antonin.
Paris	— Notre-Dame.
Périgueux	— S. Front.
Perpignan	— S. Jean-Baptiste.
Poitiers	— S. Pierre.
Puy (Le)	— Notre-Dame.
Quimper	— S. Corentin.
Reims	— Notre-Dame.
Rennes	— S. Pierre.
Rochelle (La)	— S. Louis.
Rodez	— Notre-Dame.
Rouen	— Notre-Dame
Saint-Brieuc	— S. Etienne et S. Brieuc.
Saint-Claude	— S. Pierre et S. Martin.
Saint-Diez	— S. Diez ou Deodatus.
Saint-Flour	— S. Flour.
Séez	— Notre-Dame
Sens	— S. Etienne.
Soissons	— Sts Gervais et Protais.
Strasbourg	— Notre-Dame.
Tarbes	— Notre-Dame.
Toulouse	— S. Etienne.
Tours	— S. Maurice et S. Gatien.
Troyes	— S. Pierre et S. Paul.
Tulle	— S. Martin.
Valence	— S. Apollinaire.
Vannes	— S. Pierre.
Verdun	— Notre-Dame.

Versailles — S. Louis.
Viviers — S. Vincent.

II.

Patrons des arts, métiers et professions.

Archers — S. Sébastien, martyr.
Boulangers — S. Honoré, év.
Brasseurs — S. Adrien, mart.
Charpentiers et menuisiers — S. Joseph.
Ecoliers — S. Nicolas.
— — Ste Ursule.
Cuisiniers — S. Laurent.
Artilleurs et fabricants de pièces de feux d'artifice — Ste Barbe.
Jardiniers — S. Urbain de Langres.
— — S. Fiacre.
Vitriers — S. Jacques Allemand.
Orfévres — S. Dunstan, év.
— — S. Eloi, év.
Valets et palefreniers — Ste Anne.
Cavaliers — S. Georges, mart.
Chasseurs — S. Eustache.
— — S. Hubert.
Laboureurs — S. Walstan.
— — S. Isidore.
Aubergistes ou hôteliers — S. Théodote, mart.
Avocats — S. Yves.
Forgerons, serruriers — S. Eloi.
Meuniers — S. Arnold.
Faucheurs et moissonneurs — S. Walstan.
Musiciens — Ste Cécile.
Navigateurs et marins — S. Nicolas.
— — S. Christophe.
— — S. Pierre Gonzalès ou Elme.
Peintres — S. Luc.
— — S. Lazare.
Paysans — Ste. Lucie.
Philosophes — Ste Catherine.
Médecins — S. Côme et S. Damien.
— — S. Pantaléon.
Selliers — S. Gualfard.
Bergers — S. Wendelin.
— — Ste Néomaye.
— — S. Drugo ou Dreux.
Cordonniers — S. Crépin et S. Crépinien.
Militaires — S. Georges.
Etudiants — S. Jérôme.
— — S. Laurent.
— — S. Mathurin.
— — Ste Marie-Madeleine.
— — Ste Catherine.
— — S. Grégoire le Grand.
Tailleurs — S. Jean-Baptiste.
— — S. Homobonus.
Théologiens — S. Augustin.
— — S. Thomas d'Aquin.
Voyageurs — S. Julien l'Hospitalier.
Blanchisseuses — Ste Hunna.
— — S. Lidoire
Tisserands — S. Crépin et S Crépinien.
Bouchers — S. Antoine, abbé.
Bourreliers — S. Eloi.
Cabaretiers — S. Laurent.
Cardeurs — Ste Marie-Madeleine
— — S. Blaise.
Carrossiers — S. Eloi.
Chandeliers. — La Purification de la sainte Vierge, dite la Chandeleur.
Chapeliers — S. Jacques.
Charcutiers — S. Antoine, abbé.
Charrons — Ste Catherine.
Chirurgiens — S. Côme et S. Damien.
Confiseurs — La Purification.
Corroyeurs — S. Simon et S. Jude.
Couvreurs — L'Ascension de N. S.
Drapiers — S. Blaise.
Enfants — Les saints Innocents.
Entrepreneurs de bâtiments — Les Quatre saints Couronnés : Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorius, martyrs sous Dioclétien.
Eperonniers — S. Gilles.
Epiciers — La Purification.
Faïenciers — S. Antoine de Padoue.
Femmes mariées — Ste Barbe.
Ferblantiers — S. Eloi.
Filles — Ste Catherine.
Fripiers — S. Maurice.
Grèneticrs — S. Antoine.
Imprimeurs — S. Jean Porte-Latine.
Lanterniers — S. Clair.
Lavandiers — S. Blanchard ou S. Blanc.
Libraires — S. Jean l'Evangéliste
Maçons — Les Quatre Couronnés.
Maîtres d'armes — S. Michel.
Maquignons — S. Louis.
Maréchaux ferrants — S. Eloi.
Ménétriers — S. Genès.
Menuisiers — Ste Anne.
Meuniers — S. Martin.
Nattiers — La Nativité.
Notaires — S. Jean Porte-Latine.
Papetiers — *Id.*
Pâtissiers — S. Michel.
Paveurs — S. Roch
Peigniers ou fabricants de peignes — Ste Anne
Perruquiers — S. Louis.
Pharmaciens — S. Côme et S. Damien.
Plâtriers — Les Quatre Couronnés.
Serruriers — S. Pierre ès-Liens.
Tanneurs — S. Simon et S. Jude.

Tonneliers	— Ste Marie-Madeleine.
Tourneurs	— Ste Anne.
Vanniers	— S. Antoine.
Vignerons	— S. Vincent.
Vinaigriers	— S. Vincent.

La liste des patrons qui précède est extraite en partie du livre *Emblems of saints* de M. Husenbeth, et en partie d'un ouvrage de M. Peignot, intitulé : *Prædicatoriana*.

On peut consulter sur le même sujet Fabricius, *Bibliotheca antiquaria*, pag. 364-366.— Radowitz, *Ikonographia der Heiligen*, pag. 70. —Giobertus Voetius, *Dissertatio de patronibus*, tom. III, pag. 415 ; *Historia sacrarum imaginum*, auctore D. Molano, à la table des matières.

III.

Patrons des contrées et villes principales de l'Europe.

Aix en Provence	— S. Maximin.
Alcala	— Ste Jucunda, v. m.
—	— S. Juste et S. Pasteur, MM.
—	— S. Asturius.
—	— S. Didacus.
Amarante	— S. Amarante.
Amiens	— S. Jean-Baptiste.
Ancône	— S. Cyriaque.
Angers	— S. Maurice.
—	— S. Aubin, martyr.
—	— S. René.
Angleterre	— Ste vierge Marie.
Aquilée	— S. Hermagoras.
Arezzo	— S. Donat.
Arles	— S. Trophyme.
Arras	— S. Waast.
Ascoli	— S. Emidius.
Asti	— S. Secundus.
Asturies	— S. Ephrem.
Augsbourg	— Ste Vierge Marie.
—	— S. Ulric.
—	— Ste Afra, m.
Autun	— S. Lazare.
Auxerre	— Ste Euphémie.
—	— S. Justin.
Avignon	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Benezet.
Avranches	— S. André, apôtre.
Bacharach	— S. Werner.
Baden	— S. Pierre, apôtre.
Badajoz.	— S. Vincent, martyr.
—	— S. Maur, abbé.
Bamberg (évêché)	— S. Henri et Ste Cunégonde.
— ville	— Ste vierge Marie.
Barcelonne	— Ste Eulalie.
—	— S. Sévère.
—	— S. OEtherius.
—	— S. Pacien.
—	— Ste Matrone.
—	— S. Oldegaris.
—	— S. Candide.
—	— S. Savin.
Bâle (évêché)	— S. Ursin.
— ville	— La Ste vierge Marie.
Batenbourg	— S. Victorin.
Bavière	— Ste vierge Marie.
	— St Georges.
Bayonne	— S. Léon, pape.
Beauvais	— S. Lucien.
Berg	— S. Michel.
—	— S. Martin.
—	— S. Oswald.
Bergen	— S. Pancrace
Berlin	— S. Paul, ap.
Besançon	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Lin.
Biscaye	— S. Ignace.
Blois	— La Ste vierge Marie.
Bohême	— S. Norbert.
—	— S. Wenzel.
—	— S. Jean Népomucène.
—	— S. Adalbert.
—	— S. Cyrille et S. Méthodius.
—	— S. Côme et S. Damien.
—	— Ste Ludmilla.
—	— S. Procope.
Bologne	— S. Pétrone.
—	— S. Dominique.
—	— S. François.
—	— S. Benoît.
—	— S. Proculus.
—	— S. Eloi.
Bordeaux	— S. André, ap.
—	— S. Martial.
—	— S. Gilbert.
—	— S. Delphin ou Dauphin.
Boulogne	— S. Joseph.
Bourges	— S. Etienne.
—	— S. Ursin.
Bozzolo	— S. Exupère.
Brabant	— S. Pierre.
—	— S. Philippe.
—	— S. André.
Brague	— S. Léonce.
—	— S. Ovide.
—	— S. Autbert.
—	— S. Apollonius.
—	— S. Martin.
Brandebourg	— S. Jean-Baptiste.
Brissach	— S. Etienne.
Brême	— S. Anschaire.
—	— S. Pierre.
—	— S. Willehad.
Brescia	— S. Faustin.
—	— S. Apollonius.
Breslau (évêché)	— S. Jean-Baptiste.
— ville	— S. Wenzel, martyr.
S.-Brieuc	— S. Brieuc.
Bruges	— S. Donatien.
Brunswich (Maison de)	— S. André, ap.
— ville	— Ste Anne.
—	— S. Christophe.
Bruxelles	— S. Michel.
—	— Ste Gudule.
Bourgogne	— S. André, ap.
Burgos	— Ste Julienne, vierge.
—	— Ste Radegonde.
—	— Ste Victoire.
—	— S. Adelelm.
Cadix	— Ste Suzanne.
—	— Ste Marthe.

—	— S. Servant.
Cahors	— S. Genoulph.
—	— S. Etienne.
Calahorra	— S. Emetherius.
Camerino	— S. Venance.
Cambrai	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Maximilien.
Canaries (îles)	— S. Avit.
Cantorbéry	— S. Anselme.
Carinthie	— S. Léopold.
—	— S. Rupert.
Carthagène	— Ste Charitina.
—	— S. Hippolyte.
—	— S. Adelhard.
—	— S. Fulgence.
—	— S. Modeste.
—	— Ste Candide.
Casale	— S. Evasius.
Castro	— S. Savin.
Castiglione	— Ste vierge Marie.
—	— S. Antonin.
—	— S. François d'Assise.
—	— S. Germinien.
Châlons-sur-Marne	— Ste vierge Marie.
—	— S. Etienne.
—	— S. Memmie.
Châlon-sur-Saône.	— S. Vincent.
—	— S. Marcel.
Chartres	— Ste vierge Marie.
—	— S. Savinien.
Chester	— Ste Wareburge, v. abb.
Clermont	— Ste vierge Marie.
—	— S. Apollinaire.
—	— S. Sidoine.
Clèves	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Martin.
Coblentz	— S. Castor.
Coïmbre	— S. Othon.
—	— S. Berard.
Coire (évêché)	— Ste vierge Marie.
— ville	— S. Lucius, roi et m.
Colmar	— S. Martin.
Cologne (archev.)	— S. Pierre, ap.
— ville	— Les trois rois mages.
—	— S. Géréon.
Conques	— S. Julien.
Constance	— S. Conrad.
—	— S. Pélage.
Compostelle	— S. Jacques le Majeur.
Corbach	— S. Kilian.
Cordoue	— S. Dominique.
—	— Ste Eugénie.
—	— S. Euloge.
—	— Ste Colombe.
—	— S. Faust.
—	— S. Loup.
—	— S. Narcisse.
—	— S. Valérien.
—	— S. Rodéric.
Correggio	— S. Quirinus.
Derby	— S. Alemond.
Dijon	— S. Bénigne.
Dortmonde	— S. Reinold.
Durham	— S. Cuthbert.
Eichstadt	— Ste vierge Marie.
—	— Ste Walburge.
—	— S. Willibald.
Elvire	— S. Libérat.
Espagne	— S. Jacques le Majeur.
—	— S. Michel.
—	— S. Georges.
—	— S. Thomas de Cantorbéry.
—	— S. Edouard.
Evreux	— S. Taurin.
Faenza	— S. Novellonnius.
Ferrare	— S. Germinien.
—	— S. Georges.
—	— S. Maurelius.
—	— S. Prosper.
—	— S. Théodore.
Florence	— S. Jean-Baptiste.
Foligno	— S. Félicien.
Forli	— S. Mercurial.
Franconie	— S. Kilian.
Francfort	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Paul, ap.
France	— Ste vierge Marie.
—	— S. Michel.
—	— S. Denis.
Fribourg en Brisgaw	— S. Alexandre
Fribourg en Suisse	— S. Nicolas.
Fréjus	— S. Léonce.
Frise	— S. Corbinien.
Fulde	— S. Gall.
Gand	— S. Jean-Baptiste
—	— S. Donatien.
Girone	— S. Lambert.
—	— S. Genoulph.
—	— S. Dalmace.
Gœttingue	— Ste vierge Marie.
Grenade	— S. Grégoire le Grand.
—	— S. Jean-de-Dieu.
—	— S. Anastase.
—	— S. Cécilius.
—	— S. Libérat.
Grenoble	— S. Hugues.
Groningue	— S. Jean-Baptiste.
Guastalla	— Ste vierge Marie.
—	— Ste Barbe.
—	— S. Charles.
Gubbio	— S. Ubald.
Halberstadt	— S. Etienne.
Hambourg	— Ste vierge Marie.
—	— S. Pierre, ap.
Hameln	— Ste vierge Marie.
—	— S. Boniface.
Hanovre	— Ste vierge Marie.
Hatzfeld	— *Id.*
Héreford	— *Id.*
Hildesheim	— *Id.*
—	— S. Antoine de Padoue.
Holstein	— S. André, ap.
Horn	— S. Martin.
Hongrie	— Ste vierge Marie.
—	— S. Ladislas.
Jaen	— Ste Lumbrosa.
—	— S. Facundus.
—	— S. Salomon.
Ingolstadt	— S. Jean-Baptiste.
Irlande	— S. Patrice.
Juliers	— S. Gilles.
—	— S. Hubert.
Langres	— S. Just et S. Pasteur.
—	— S. Mammès.
—	— S. Dizier.

Laon	— S. Genebaud.
Lausanne	— Ste vierge Marie.
Leybach	— S. Nicolas.
Leipsick	— S. Jean-Baptiste.
Léon	— S. Isidore.
—	— S. Pélage.
—	— S. Servant.
—	— S. Ramir.
—	— S. Claude.
Leyde	— S. Pancrace.
Limoges	— S. Etienne.
—	— S. Martial.
Lisbonne	— S. Adrien.
—	— S. Vincent.
—	— Ste Aucta.
—	— Ste Natalie.
Lorraine	— S. Etienne.
Lucques	— S. Martin.
Lubec	— S. Jean-Baptiste.
Lucerne	— S. Léger.
Lunebourg	— S. Jean-Baptiste.
Luxembourg	— S. Pierre.
—	— S. Philippe.
—	— S. André.
Lyon	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Potin.
—	— S. Irénée.
Macerata	— S. Julien.
Macon	— S. Gervais et S. Protais.
Madrid	— S. Dominique.
—	— S. Eustache.
—	— S. Guillaume.
—	— S. Isidore.
—	— S. Victor.
—	— S. Jucundus.
—	— S. Sabin ou Savin.
—	— S. Vitalien.
—	— S. Valère.
Magdebourg	— S. Maurice.
Malaga	— S. Patrice.
Malo (S.)	— S. Malo.
Malte	— S. Jean-Baptiste.
Mans (Le)	— S. Julien.
Mansfeld	— S. Georges.
Mantoue	— Ste vierge Marie.
—	— S. Louis de Gonzague.
—	— S. Anselme.
—	— Ste Barbe.
—	— S. Georges.
—	— S. Longin.
Marin (S.)	— S. Marin.
Marseille	— S. Lazare.
—	— Ste Marie-Madeleine.
Maestricht	— S. Servat.
Maubeuge	— Ste Aldégonde.
Meaux	— S. Sainctin.
Metz	— S. Arnoul.
—	— S. Clément.
—	— S. Etienne.
Mecklenbourg	— S. Jean évang.
Mérida	— Ste Eulalie.
—	— S. Renovat.
—	— Ste Lucrèce.
—	— S. Hermogène.
Mersebourg	— S. Laurent.
Milan	— S. Ambroise.
—	— S. Gervais.

Minden	— S. André.
Mirandolo	— Ste Agathe.
—	— S. Alexandre.
—	— S. Antonin.
—	— S. François.
—	— S. Possidonius.
Modène	— La Ste vierge Marie.
—	— S. Germinien.
Mons	— S. Benoît.
—	— Ste Waltrude.
Montauban	— S. Théodat.
Montpellier	— S. Pierre.
—	— S. Roch.
Montferrat	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Théodore.
Moscou	— S. Nicolas.
Munster	— S. Ludger.
Munster (évêché),	— S. Paul.
Nantes	— S. Pierre et S. Paul,
Naples	— S. Janvier.
Narbonne	— S. Just et S. Pasteur.
Navarre	— S. François Xavier.
—	— S. Raymond.
Nevers	— S. Gervais et S. Protais.
—	— S. Cyr.
Nivelles	— Ste Gertrude.
Nordlingue	— S. Jean-Baptiste.
Noyon	— S. Eloi.
—	— S. Médard.
Nuremberg	— S. Laurent.
—	— S. Sébald.
Oldenbourg	— Ste vierge Marie.
Olmutz	— *Id.*
Omer (S.)	— S. Omer.
Oppenheim	— S. Jean-Baptiste
Orléans	— S. Aignan.
Orviette	— S. Pierre.
Osnabrück	— S. Paul, ap.
Oxford	— Ste Frideswide.
Paderborn	— Ste vierge Marie.
—	— S. Liboire.
Padoue	— S. Antoine de Padoue.
—	— S. Daniel.
Palence	— S. Antolin.
Pampelune	— S. Firmin.
—	— S. Sophronius.
—	— S. Delphin.
—	— S. Victor.
Paris	— S. Romain.
—	— S. Geneviève.
Parme	— S. Hilaire.
—	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Thomas.
—	— S. Vital.
Passau (évêché)	— S. Etienne.
Pavie	— S. Cyr.
Périgueux	— S. Etienne et S. Front.
Perpignan	— S. Honoré ou Honorat.
Pesaro	— Ste vierge Marie.
—	— S. André, ap.
—	— S. Antoine, abbé.
—	— Ste Hélène, impér.
—	— S. Térence.
Piémont	— S. Bénigne.
—	— S. Georges.
Pise	— Ste vierge Marie.

Plaisance	— S. Antoine.
—	— Ste Justine.
—	— S. Donat.
Poitiers	— S. Hilaire.
Pologne	— S. Stanislas.
Poméranie	— Ste vierge Marie.
—	— S. Othon.
Portugal	— S. Thomas, ap.
Prusse	— Ste vierge Marie.
—	— S. Adalbert.
Raguse	— S. Blaise.
Rennes	— S. Moderan.
Reims	— S. Remi.
Rhodes	— S. Amand.
Rimini	— S. Julien.
Riom	— S. Amable.
Rome	— S. Pierre et S. Paul.
Rotterdam	— S. Laurent.
—	— S. Nicaise.
Rouen	— S. Maclou.
Russie	— S. André, ap.
—	— S. Nicolas.
—	— S. Wladimir
Saintes	— S. Eutrope.
Salamanque	— S. Côme et S. Damien.
Saluces	— S. Constance.
Salzbourg	— S. Rupert.
—	— S. Virgile.
Saragosse	— S. Isidore.
—	— S. Maxime ou Mexme.
—	— S. Paul, ap.
—	— S. Valère
—	— S. Pierre d'Arbueso.
—	— S. Théodore.
Savone	— Ste vierge Marie
Savoie	— *Id.*
—	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Théodore.
Saxe	— S. Vitus.
Suisse	— S. Martin.
Ecosse	— S. André.
—	— Ste Marguerite.
Ségovie	— S. Fructueux.
Senlis	— S. Proculus.
Sens	— S. Savinien.
Séville	— Ste Bibiane.
—	— S. Callixte.
—	— S. Félix.
—	— S. Narcisse.
—	— S. Flavin.
—	— S. Picque.
—	— S. Séverin.
—	— S. Florent.
—	— S. Léandre.
Sicile	— Ste vierge Marie.
—	— S. Vitus.
—	— Ste Rosalie.
Sienne	— Ste vierge Marie.
Sion	— S. Théodule.
Soissons	— S. Gervais.
Sorrento	— S. Antonin.
Spire	— S. Etienne.
Stettin	— Ste vierge Marie.
Strasbourg	— *Id.*
—	— Ste Othilie, abb.
Souabe	— S. Conrad.
Suède	— Ste Brigitte.
Tarragone	— S. Fructueux.
—	— Ste Thècle
—	— Ste Colombane.
—	— S. Ascaire.
—	— S. Damase.
Térouanne	— S. Omer.
Thann	— S. Théobald ou Thibauld.
Thuringe	— Ste Elisabeth.
—	— S. Boniface.
Tolède	— S. Honoré.
—	— S. Ildefonse.
—	— Ste Lucie.
—	— Ste Léocadie.
—	— S. Raymond.
—	— S. Paterne.
—	— S. Julien.
—	— S. Fulgence.
—	— S. Delphin.
—	— S. Vital.
Tortosa	— Ste Marcienne.
—	— S. Rufus.
—	— Ste Cordula.
Toulon	— S. Honoré.
Toulouse	— S. Etienne.
—	— S. Saturnin.
Tours	— S. Martin.
—	— S. Gatien.
Trieste	— S. Just.
Troyes	— S. Amatre ou Amator.
—	— S. Loup.
Ulm	— S. Georges.
Unterwalden	— S. Martin.
Uri	— S. Martin.
Utrecht	— S. David.
—	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Martin.
Valence	— S. Apollinaire.
Valencia	— S. Eugène.
Valenciennes	— S. Gernon.
Valladolid	— S. Paul, ap.
Vence	— S. Eusèbe.
Venise	— S. Marc.
—	— Ste Justine.
—	— S. Théodore.
Vérone	— S. Zénon.
Vittoria	— S. Formerius.
Westphalie	— S. Joseph.
Wismar	— S. Laurent.
Worms	— S. Pierre.
Wurzbourg	— S. Kilian.
Ypres	— S. Martin.
Zamora	— Ste Colombe.
—	— S. Ildefonse.
—	— S. Paterne.
Zug	— S. Oswald.
Zurich	— S. Exuperantius.
—	— S. Félix.
—	— Ste Règle.
Zwol	— S. Michel.

Ce catalogue est extrait du livre de M. Husenbeth, écrit en anglais, et que j'ai traduit pour le *Dictionnaire d'Archéologie*. M. Husenbeth l'a emprunté en grande partie à l'ouvrage du colonel Radowitz, cité plus haut.

PATTES. — *Voy.* EMPATTEMENT.

PAVÉS DES ÉGLISES. — I. De riches pavés, composés de compartiments en marbre de diverses couleurs, de mosaïques en matiè-

res dures et en émail, de pierres profondément gravées et rehaussées de mastics colorés, formèrent une partie importante de la décoration intérieure des basiliques chrétiennes. Dans les premiers siècles de l'Eglise, les pavés étaient ordinairement établis de la même manière que ceux des temples du paganisme; de larges tablettes de marbre composaient des compartiments étendus, qui s'alignaient avec les colonnes de la nef et les points principaux de l'édifice. Dans la partie ancienne de l'église de Saint-Laurent hors des murs, à Rome, une fouille exécutée en 1822 mit à découvert le pavement primitif, composé exactement comme ceux des temples antiques de la Concorde et de Jupiter-Tonnant, au pied du Capitole, du temple de Vénus et de Rome, auprès du Colisée.

A ce pavement simple et dont les réparations étaient faciles, succéda *l'opus Alexandrinum*, qui, selon quelques auteurs, fut importé de l'Egypte, et dont l'invention est attribuée par d'autres au règne d'Alexandre-Sévère. Il était composé de cercles ou de carrés en porphyre rouge et vert, encadrés de compartiments de très-petites dimensions, taillés en triangles, en losanges, ou en ovales, etc., le tout établi dans un mortier de chaux et de pouzzolane très-dur. Ces figures géométriques découpées dans du marbre blanc ou jaune, et dans des brèches de toutes couleurs, se liaient aux porphyres qui formaient les combinaisons principales, et, par leur opposition, en relevaient les tons brillants, de manière à donner à tout l'ensemble du pavé l'aspect d'un riche tapis. La plupart des anciennes églises de l'Italie possèdent encore de ces belles mosaïques. Ce système de pavement se répandit dans toute la chrétienté: on en voit des restes à Constantinople et dans la Grèce, particulièrement à Patras; il se maintint jusqu'au XIIe siècle: quelques églises du Rhin en ont conservé des traces, ainsi que la chapelle primitive de Saint-Bertin, à Saint-Omer, découverte depuis peu d'années.

Ce genre de mosaïque n'excluait pas les représentations d'hommes ou d'animaux, d'attributs ou d'armoiries; le pavé de la grande nef ajoutée à l'église primitive de Saint-Laurent hors des Murs par Adrien Ier, présente un guerrier à cheval et portant son étendard; sur celui de la belle basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, sont figurées les armes des papes qui le firent établir ou restaurer.

Il est probable que la mosaïque de Sainte-Sophie, à Constantinople, avait été construite en *opus Alexandrinum*, pour que sa richesse répondît à celle du temple; Justinien y avait fait représenter les fleuves du paradis se dirigeant vers les quatre points cardinaux; des cerfs et des oiseaux venaient se désaltérer dans ces fleuves.

Une autre mosaïque, exécutée par les premiers chrétiens, était l'imitation exacte de celle que les Romains fabriquaient pour leurs maisons et pour quelques parties réservées de leurs édifices publics. Composée de petits cubes en marbre de diverses couleurs et de la même dimension que ceux que l'on employait dans les peintures des murailles, elle n'offrait de différences avec ces dernières que par la matière, l'émail étant préféré pour les mosaïques au-dessus du sol. La plus ancienne mosaïque que l'on puisse citer est dans l'église souterraine de Saint-Martin des Monts, à Rome, qui est attribuée à Constantin. De petits cubes en marbre blanc, d'un centimètre de côté, forment des carrés de 32 centimètres environ. Ils sont séparés les uns des autres par de larges bandes noires composées de cubes de la même dimension que les premiers.

Jusqu'au XIIe siècle, on exécuta des pavés en mosaïque dans ce second système, et on ne se borna point à la représentation de compartiments et de lignes. Des sujets de toute nature, puisés dans l'histoire sacrée, des zodiaques, des fleurs, des animaux furent reproduits par ce procédé. On voit, à Lyon et sur le Rhin, plus d'un exemple de ces mosaïques, dans lesquelles, au moyen âge, on introduisit des cubes en émail mêlés aux matières dures; l'église de Saint-Denis possède encore un fragment de pavé dont les matières sont ainsi combinées.

Aux XIIe et XIIIe siècles, les porphyres et les marbres devenant fort rares, on dut aviser au moyen de les remplacer; le liais dur, taillé en larges tables, fut enrichi par la gravure. C'est alors qu'on représenta, sur le lieu même où ils avaient reçu la sépulture, les chevaliers et leurs dames, les moines et les religieuses, les évêques et les clercs; des mastics de bitume coloré en rouge, en brun, en vert, furent coulés dans ces entailles de grandes dimensions, pour varier l'effet général du pavé et rappeler, autant que possible, les riches matières dont le fréquent emploi avait fait disparaître les carrières.

Indépendamment des personnages historiques, les nouveaux procédés présentèrent de belles combinaisons d'ornements, d'animaux, de fleurs; on en voit un beau reste à l'église cathédrale de Saint-Omer; les magasins de l'église royale de Saint-Denis présentent encore quelques fragments d'un charmant pavé ainsi rehaussé par le mastic de couleur.

Les liais durs sont devenus fort rares, quelques localités présentent encore des matériaux qui pourraient leur être substitués avantageusement. A Creteil, il y a un banc de liais, dit banc de Frotin, propre au pavement. On vient de découvrir, aux environs de Fontainebleau, une pierre fine et compacte qu'on peut employer avec avantage.

Enfin, la terre cuite vernissée fut mise en œuvre dans le moyen âge pour l'exécution des pavés d'église. Dès le XIIe siècle on en fit usage. L'église de Saint-Denis, si riche en fragments et en souvenirs archéologiques, présentait des chapelles entièrement pavées par ce procédé; on retrouve encore, dans les magasins, de nombreux compartiments en

terre vernissée sur lesquels sont peints, en émai, des ornements très-anciens et qu'on peut attribuer à l'époque de Suger.

Les spoliations de 1793 firent disparaître de cette église de grandes plaques de métal qui couvraient une partie du sol auprès des sépultures de Philippe-Auguste et de plusieurs autres princes.

Voy. Carreaux.

II.

Il serait difficile de prendre une idée plus complète et plus exacte des beaux carrelages d'ornementation du moyen âge qu'en lisant le passage suivant, tiré de l'***Histoire de la ville, cité et université de Reims***, par dom Marlot, tom. II, pag. 542 et suiv.

« L'ingénieuse fabrique du pavé de la mesme église Saint-Remi, mérite que nous rapportions icy la description que le sieur Bergier en a faite, dans son livre des « Grands Chemins de l'Empire, » et que je trouve avoir esté faite commencée par le trésorier Wido, l'an 1090, trente ans après la réparation du bastiment. Cet excellent pavé, de marqueterie et à la mosaïque, remplit le chœur d'un bout à l'autre, et est assemblé de petites pierres de marbre, les unes en leurs couleurs naturelles, et les autres teintes et esmaillées, si bien rangées et mastiquées ensemble, qu'elles représentent une infinité de figures comme faites au pinceau. Dès l'entrée du chœur paroist la figure de David, jouant de la harpe, avec ces mots près de son chef: ***Rex David.*** Entre la dite figure et l'aigle, se voit un grand quadre, au milieu duquel est l'image et le nom de saint Hiérosme, et autour de lui les figures et les noms de tous les prophètes, apostres et évangélistes, qui sont autheurs de l'Ancien et du Nouveau Testament, chacun ayant son livre figuré près de soy et denommé par son nom : les uns représentés en forme de livre clos, les autres en volume roulé à l'antique, et tellement parsemés par le dit quadre, que les autheurs du Nouveau Testament, avec leurs livres, en tiennent le milieu, et ceux de l'Ancien les extrémités.

« Au côté droit du dit chœur sont quatre quarrés séparés l'un de l'autre par petits intervalles : au premier sont les figures des quatre fleuves du paradis terrestre, représentés par des hommes versant de l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sur leurs bras, et désignés de ces quatre noms : *Tigris, Euphrate, Géhon et Fison.* Ces quatre figures occupent les quatre coins dudit quarré, au milieu duquel paroist une femme nue, qui tient une rame, et est assise sur un dauphin, avec ces mots : *Terra Mare.* Le second quarré est rempli d'un simple rameau avec ses feuillages; le troisième représente en ses encoignures les quatre saisons de l'année, avec leurs noms : *Ver, Æstas, Autumnus, Hyems ;* et, au milieu, un homme assis sur un fleuve, avec ce nom : *Orbis terræ.* Dans le quatrième sont représentés les sept arts libéraux, dont les figures sont, pour la plus part, cachées et couvertes de chaires (stalles) des religieux ; on y voit néantmoins encore à descouvert ces deux mots : *Septem Artes.*

« Au costé senestre est un grand quadrangle, dont la longueur est double à la largeur, et contient deux bandes larges arrondies en cercle, égales l'une à l'autre, et se touchant l'une à l'autre par leur convexité ; dans la première bande sont figurés les douze mois de l'année, et dans la seconde les douze figures du zodiaque, au milieu, et comme au centre de la première bande, on voit la figure de Moyse, assis en une chaire, et soutenant un ange sur l'un de ses genoux, avec ces mots à l'entour :

. . . . . *Lex Mosique figuras*
. . . . . *Monstrant hi proceres.*

Le reste ne peut se lire, estant caché sous les chaires des religieux, comme aussi sont les figures de la Justice, de la Force, de la Tempérance, et celles de l'Orient, de l'Occident et Septentrion ; ce que l'on juge par la figure encore apparente de la Prudence, faite en femme, tenant un serpent et désignée par ce mot: *Prudentia,* et par celle d'un homme représentant le Midi, avec ce mot : *Meridies.*

« Au milieu de la bande des douze figures sont représentées les deux Ourses, marquées de leurs estoiles, l'une ayant la queue du costé que l'autre a la teste, en la mesme façon qu'on les voit dépeintes sur les globes célestes. Toutes ces figures sont faites de pièces peintes à la mosaïque, dans un champ jaune de mesme ouvrage, dont les plus gros pavés n'excèdent pas la largeur de l'ongle, excepté une seule tombe blanche et noire, et quelques pièces rondes de jaspe, les unes purpurines, et les autres ondées de diverses couleurs, qui y sont appliquées dans certains compartiments faits de pièces de marbre, comme pierres précieuses enchâssées en un anneau. De là, montant deux pas, et tirant au grand autel, se voit une autre sorte de pavé de petites pièces de marbre, divisées en beaux compartiments de marqueterie ; et, sur les degrés de l'autel, le Sacrifice d'Abraham, l'Echelle de Jacob, et autres histoires de l'Ancien Testament, faites de mesme genre d'ouvrage, et figuratives du saint sacrement de l'autel. Le quadre qui est à l'entrée de la première chaire, à la veue de l'abbé, derrière l'horloge, est la Sapience, assise en un thrône, tenant de la droite un baston pointu par bas, touchant des personnages couchés à ses pieds, comme les excitant à leur devoir, qui semblent estre l'Ignorance et la Paresse, avec la devise au-dessus en deux vers:

. . . *Septem per partes dividet artes,*
Estque sui juris hoc designare figuris,

pour ce qu'elle tient de la gauche une sphère.

« Au reste, l'église de Saint-Remi n'est pas seule enrichie de cette sorte de pavé, mais encore celle de Saint-Pierre-aux-Nones, et de Saint-Simphorian de Reims (deux églises totalement détruites), dont la gen-

tillesse pourrait mériter cet éloge, si on s'estait estudié à les conserver

. . . *Varias ubi picta per artes*
Gaudet humus, superantque novas asarota figuras.

« Pline, en son *Histoire naturelle*, dit que ces sortes de pavés estaient appelés *asarotes* en grec, comme qui dirait en latin *non verrenda*, en français *non balayables*, d'autant que c'estaient ces pavés faits à la mosaïque de petites pièces rapportées et peintes de diverses figures, qu'un ancien poëte appelle chez Cicéron : *Emblemata vermiculata*, et d'autres : *Opus musivarum*. On tient qu'un Sosius de Pergame en fut le premier inventeur, et qu'il façonnait de ces petites tesselles un nombre d'oiseaux et d'animaux peints de maintes couleurs, et qu'on eut en admiration une colombe, si naïvement représentée, qu'on l'eût crue en vie et beuvant en un bassin ; une autre offusquait l'eau de sa teste, et une troisième semblait se gratter et se mettre à l'abry sur le bord du vaisseau. Ces pavés entrelassés de tant d'artifice commencèrent à Rome lorsque le luxe s'accreut par les dépouilles des provinces ; et dit-on que, pour leur servir de fondement, on mettait dessous force paille, ainsi que remarque Pline en son *Histoire*. Mais comme les chrestiens, pour témoigner le mépris qu'ils faisaient des vanités du monde, employèrent l'or, l'argent et le marbre à la décoration des autels, aussi ont-ils fait servir aucune fois ces sortes de pavés pour relever la somptuosité des églises, particulièrement à Reims, où celui que je viens de décrire est le mieux historié et le plus excellent qui soit en France. »

III.

L'usage des carreaux émaillés fut très-répandu au moyen âge. En Angleterre on en trouve encore de nombreux spécimens. Nous reproduirons ici une note fort curieuse sur ce sujet, publiée dans le *Journal de l'association archéologique de la Grande-Bretagne*, et insérée dans les *Annales archéologiques*, tom. XI, pag. 20.

« Les dessins imprimés sur la surface des carreaux consistent en feuillages gracieux, croix, quatrefeuilles, etc., entremêlés de figures ou autres types d'une grande beauté. On en voit ainsi à Salisbury, Great-Malvern, Landhurst, Stone-Church, dans le comté de Kent ; à Rudford, dans le Gloucestershire ; à Chinnor, dans l'Oxfordshire, etc. Outre les feuillages, on rencontre très-fréquemment les pièces héraldiques, les armes, les mentions des fondateurs et bienfaiteurs des édifices, des rois et des seigneurs ; la rose et la fleur de lis, le lion et l'aigle y sont très-communs. Les monogrammes religieux et les emblèmes, les J H J., la croix, l'agneau, le M, le poisson, les triangles entrelacés, le pélican, le lis, etc., s'y voient souvent, comme à Gloucester, Evesham, Haccombe et en plusieurs autres lieux. Les lettres sont très-rares sur les carreaux; quelquefois elles y sont seules, comme à Beaulieu ; ou bien, presque tout l'alphabet est tracé sur des carreaux de petites dimensions, peut-être dans l'intention de former des légendes lorsque les morceaux sont distribués avec intelligence, les uns à côté des autres. Quelquefois on rencontre des mots complets, des inscriptions, des rébus ; on en voit des exemples à Gloucester, Malvern, etc. On retrouve quelques rares, mais remarquables spécimens de costumes. Des représentations de chevaliers se voient à Tintern, Romsey et Nargam ; mais les plus beaux sont ceux qui proviennent de l'abbaye d'Haughmond, et surtout de Pipewel. Quelquefois l'ornement consiste dans des arcs gothiques, agencés de manière que quatre carreaux forment un élégant quatrefeuilles. On en voit de bons exemples dans l'église de Holy-Cross (Schrewsbury), etc. On rencontre aussi des figures grotesques, des bêtes, des oiseaux ; les plus remarquables de ce genre sont à Saint-Alban, Beaulieu, Evesham, Romsey, Salisbury, Schrewsbury, Kirsktal, etc. Fréquemment le dessin s'étend sur quatre, neuf, seize carreaux, et même sur un plus grand nombre; il représente alors des cercles, des carrés, des quatrefeuilles, ou des losanges entrelacés, ou bien de grands cercles avec des oiseaux, des chiens, des cerfs, des dragons, ou des figures grotesques avec des espaces remplis de feuillages, comme on en voit à Shrewsbury, à Haugmont, et même à Westminster, Evesham, Chinnor, Holy-Cross, Saint-Alban, Haccombe, etc.

IV.

Le pavé de certaines églises, au moins dans les parties les plus distinguées du monument, fut composé d'un dallage bien plus remarquable encore que les carreaux, émaillés. Les dalles de liais étaient gravées au trait et représentaient des sujets plus ou moins compliqués. L'ancien pavé du sanctuaire de saint Nicaise, à Reims, a été publié par M. P. Tarbé, Les traits de la gravure étaient remplis de plomb, et les sujets gravés figuraient les principaux faits de l'Ancien Testament. Les échantillons qui ont échappé à la destruction ont été préservés par hasard et retrouvés dans une cour ou passage conduisant à une écurie.

A quelle époque ces curieuses dalles ont-elles été exécutées ?

Nous avons fait de vaines recherches, dit M. P. Tarbé, pour retrouver le nom de l'artiste auteur de nos dalles, le nom de l'abbé ou de l'archevêque qui en fit les frais. Nous ignorons aussi à quelle date elles furent posées. Elles ont dû être assises de 1263 à 1311, et plus près de 1311 que de 1263. En 1263, quand Hugues Li Bergier mourut, le chœur n'était pas fait. En 1311, année de la mort de Robert de Coucy, l'église n'était pas achevée, mais le chœur était construit. Or, le pavé d'un édifice ne se pose qu'après l'enlèvement des décombres, la sortie des ouvriers, quand il n'y a plus rien à craindre. Cette précaution est de rigueur quand il s'agit d'un dallage de luxe, de pierres amenées de loin, travaillées avec art et établies à grands frais.

Les caractères qui les décorent, dit toujours le même auteur, sont ceux usités sous saint Louis et ses successeurs immédiats. Sur quelques-unes nous trouvons des casques pointus ou à quatre faces, des boucliers taillés en écu, des chevaux de bataille habillés de fer et couverts de longues draperies, qui nous rappellent le sceau de Thibaut, comte de Champagne, et les modes de son temps. C'est donc à la fin du XIIIe siècle, ou au commencement du XIVe, que nous fixerons l'entrée de nos dalles dans Saint-Nicaise.

Suivant le récit de Marlot et de Lacourt, l'ensemble du pavé représentait une suite de sujets tirés de l'Ancien Testament, commençant au déluge et finissant avec l'histoire de Daniel. Il se trouve que Saint-Remi possède aujourd'hui la première et la dernière de ces dalles : elles représentent, l'une, Dieu commandant à Noé la construction de l'arche; l'autre, Daniel jeté dans la fosse aux lions.

Il existe encore actuellement quarante-huit dalles du chœur de l'ancienne église de Saint-Nicaise.

Les dalles de Saint-Omer ne sont pas moins curieuses que celles de Reims. Celles qui restent sont de trois espèces : les premières ont 1m 45 de côté ; les secondes, qui ont été regardées comme pierres d'accompagnement, ont en moyenne 0m 88 ; enfin la troisième espèce comprend les petites dalles d'entourage ou de remplissage, qui ont environ 0, 28. En dehors de ces trois catégories, se trouvent de grandes pierres à sujets religieux, ou autres, servant peut-être de centre à une composition d'une partie du pavage. Parmi ces dernières, on remarque la Nativité de Jésus-Christ. On voit encore le Christ mis au tombeau, où se distinguent plusieurs personnages, et qui, complète, devait avoir environ 3m 25 de longueur, sur 1m 60 de hauteur. Cette pierre paraît avoir été donnée par ceux des bourgeois de Saint-Omer qui s'intitulaient : *Frères de la Ghilde* (*Fratres de Gilda*), c'est-à-dire membres de l'union commerciale, connue au moyen âge sous le nom de Ghilde ou Gilde. Enfin le troisième grand sujet, qui, s'il était entier, devait avoir plus de 3m 25 de côté, représente, autour d'un sujet central, plusieurs petites niches à plein cintre, encadrant des personnages qui sont probablement les donateurs dont les noms, dans ce cas, auraient été inscrits sur les bandeaux desdites niches. Plusieurs portent les insignes du pèlerinage : le bourdon, l'escarcelle, les coquilles répandues dans le champ et autour d'eux. Le sujet central manquant complétement, il est impossible de savoir si cette dalle avait été offerte à l'église sous l'invocation d'un saint particulier.

Les dalles de la première catégorie portent presque toutes l'indication qu'elles ont été offertes à saint Omer : ISTUM LAPIDEM DEDIT SANCTO AUDOMARO, ou bien : ISTUM LAPIDEM DEDIT AD HONOREM BEATI AUDOMARI EPISCOPI. Elles offrent en général l'effigie du donateur avec son nom inscrit dans la légende. Plusieurs ont leurs inscription effacées ; mais il est probable qu'elles portaient une dédicace analogue. Elles sont destinées, sauf deux exceptions, à être placées en losanges, et devaient probablement figurer dans un même assemblage ou dans plusieurs compositions établies dans le même système. Parmi ces grandes dalles je compte aussi celles de mêmes dimensions ne portant que des arabesques, mais qui devaient primitivement offrir des légendes, ainsi qu'on en remarque encore des traces ; de même que la dalle dont il reste un fragment, sur lequel on voit écrit : SCVTVM WILELMI CASTELLANI, donnée par un châtelain de Saint-Omer. Cette dernière devait porter trois autres écussons, formant ainsi un tout complet.

Deux dalles de la première catégorie, par leurs dimensions, n'avaient jamais été destinées à être posées diagonalement, mais carrément. Elles représentent également des chevaliers, le bouclier au bras gauche, et au poing la lance munie d'un pennon. L'un deux est remarquable par l'armoirie qu'il porte sur le bouclier. Cette armoirie est un *rais d'escarboucle*, armes de Guillaume Cliton, comte de Flandre, lesquelles armoiries devinrent plus tard celles de l'abbaye de Saint-Bertin. Ces deux dalles devaient faire partie d'un autre système de composition ; on pourrait en composer le centre d'une des chapelles latérales. L'inscription manque à toutes deux.

La seconde catégorie des dalles, regardées comme pierres d'accompagnement, est actuellement très-restreinte, tandis qu'autrefois elle devait être fort nombreuse. Elles représentaient les signes du zodiaque et les travaux des mois de l'année. Trois dalles représentent des arts libéraux : la musique, l'astronomie et l'arithmétique. Il en manque par conséquent quatre pour compléter le nombre de sept arts libéraux connus au moyen âge. Les autres pierres d'accompagnement portaient des arabesques, des animaux fantastiques, des éléphants armés en guerre, etc. Enfin, deux dalles triangulaires représentent la fable de la Cigogne et du Renard.

La troisième espèce de dalles contient toutes les petites pierres carrées sur lesquelles sont sculptés les objets les plus divers ; des arabesques, des rosaces variées à l'infini, des animaux fantastiques ou chimériques dans les positions les plus contraintes et les plus forcées, des chimères, des syrènes, des oiseaux fabuleux, quelquefois des sujets allégoriques. On voit des satyres, des centaures, des griffons, des singes mangeant des pommes, des ânes jouant de la harpe, d'autres animaux jouant de la vielle, des lions, des ours, des éléphants, des chevaux, des oiseaux monstrueux à tête humaine, etc., etc.

On peut consulter sur les dalles de Saint-Omer un ouvrage intéressant de MM. Hermand et Wallet, intitulé : *Notice historique sur les dalles sculptées de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*. Ce travail a été inséré dans les *Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie*. Voyez encore plusieurs articles pu-

bliés par M. Deschamps de Pas, dans les *Annales archéologiques*, tom. X et XI, sous le titre suivant : *Essai sur le pavage des églises.*

V.

Le pavé des églises présente encore à notre examen les grandes dalles ou pierres tombales, gravées, qui remplissaient l'étendue des nefs. *Voy.* TOMBALES (*Pierres*). Nous avons placé également quelques détails sur les cuivres funéraires sous le même titre.

PÉDICULE. — Le *pédicule*, en général. est une espèce de petit pilier destiné à soutenir un objet que l'on appuie dessus, comme un bénitier des fonts baptismaux, etc.

PEDUM. — Le *pedum* était un bâton recourbé à l'usage des bergers, et que porte en main le *bon Pasteur* dans les peintures des Catacombes. Quelques antiquaires ont cru que le *lituus* ou bâton augural était l'origine de la crosse épiscopale. C'est une erreur : c'est le *pedum* ou bâton pastoral qui doit en être regardé comme le premier modèle. *Voy.* CROSSE, BATON.

PEINTURE MURALE. — I. « Il est hors de doute, pour nous servir ici des expressions de M. Emeric David, que jamais, quoi qu'on en ait dit, la peinture ne cessa d'être cultivée chez aucun peuple de l'Occident; que ce ne sont pas seulement des miniatures, mais de vastes tableaux qui furent exécutés parmi nous aux temps de Charlemagne, du roi Robert et de Louis le Jeune; que l'intérieur des églises était couvert, dans tout son contour, de peintures destinées à instruire le peuple et à décorer le monument; que les lois même s'occupaient du maintien de cet usage religieux; que chaque siècle, chaque pays, eut ses artistes, et que la France et l'Allemagne se montrèrent longtemps rivales des provinces où les pontifes romains déployaient leur plus grande magnificence. » Le même auteur, dans un grand nombre d'articles de la *Biographie universelle*, montre, entre vingt exemples, Hugues, moine de Montier-en-Der, peintre et sculpteur du xe siècle, chargé par Giboin, évêque de Châlons-sur-Marne, de renouveler les peintures de sa cathédrale, effacées par l'effet du temps, *ad renovanda opera suæ ecclesiæ quæ erant obnubilata multorum temporum vetustate.* (*Act. SS. ord. Bened.*, tom. II, pag. 856.) Or ce qui était vrai, appliqué aux siècles antérieurs aux croisades, aux époques mêmes des ravages des iconoclastes et des irruptions dévastatrices des Normands, put-il cesser de l'être, en général, lorsque des relations plus suivies entre l'Italie et l'Orient, dans les expéditions d'outre-mer, et le progrès de l'art, devenu une espèce de culte pour les deux nations, et en même temps pour l'Allemagne et la Flandre, si avides de cette sorte de gloire, durent plutôt accroître qu'amoindrir ces premières dispositions? Si l'usage assez local des églises *blanchies* s'introduisit vers la fin du XIIe siècle, témoin la Dalbade de Toulouse, qui date de 1177, et qui fut ainsi nommée par opposition à la Daurade, assez d'autres basiliques des XIIIe et XIVe siècles, où l'on trouve encore des traces de peinture, empruntèrent, comme fit l'art italien pour l'église gothique d'Assise, leur système de décoration intérieure à l'école byzantine, pour que nos peintres français n'aient pas eu trop à se plaindre de la survivance des artistes grecs, si longtemps chargés de nos décorations religieuses.

II.

Nous avons donné le titre de PEINTURES MURALES à cet article sur la peinture, parce que les peintures murales sont les seules qui soient véritablement monumentales. Les tableaux sur toile, comme nous en voyons aujourd'hui un si grand nombre, et tant de médiocres, pour ne pas dire davantage, font ordinairement mauvais effet dans les églises, où il est difficile de leur donner un jour convenable. L'œil n'est-il pas péniblement affecté en voyant le plus souvent ces tableaux accrochés aux murailles, aux piliers, aux colonnes, à toutes les saillies, rompant disgracieusement toutes les lignes de l'architecture, sans pouvoir être vus sinon de quelques points de l'édifice? Les peintures murales, au contraire, sont composées pour la place qu'elles occupent; elles ont un ton plus mat, qui permet qu'on les voie commodément de toutes les parties du monument. Aussi l'Eglise a-t-elle toujours recommandé l'usage des peintures murales pour la décoration des temples. *Voy.* FRESQUE, ENCAUSTIQUE.

III.

Saint Grégoire de Tours, dans plusieurs passages de ses écrits, parle de peintures murales. Au liv. Ier de la *Gloire des martyrs*, chap. 65, en parlant du temple du martyr Antolien, en Auvergne, qui avait été bâti par deux femmes de condition distinguée, il s'exprime ainsi : *Erectis parietibus super altare ædis illius, turrem a columnis, pharis, heracliisque, transvolutis arcubus erexerunt, miram cameræ fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam.* Saint Grégoire ajoute que cet ouvrage était élégant et léger, *elegans et subtile.*

Les soldats insultant Gundebaud, fils de Clotaire IV (comme il le prétendait), lui disaient, au rapport de Grégoire de Tours (*Hist.* lib. VII, cap. 36) : *Tune es pictor ille, qui tempore Chlotharii regis per oratoria parietes atque cameras caraxabas?* Au chap. XXII, il est question des fils et des filles d'Ebérulfe, *qui suspiciebant picturas parietum, rimabanturque ornamenta sepulcri B. Martini.*

Il y avait aussi des peintures dans le baptistère que Sulpice-Sévère avait fait construire, où il avait fait peindre les portraits de saint Martin et de saint Paulin de Nole, quoique ce dernier vécût encore; ce dont saint Paulin se plaignit, quant à ce qui le concernait, dans une lettre à Sévère (epist. 32).

Voici de beaux vers d'Ennodius, placés dans un baptistère où étaient déposées les reliques de plusieurs martyrs dont les images étaient peintes sur les murailles :

Rapta sepulturis animavit corpora pictor.
Funera viva videns mors cat in tumulos.
Illorum tamen iste locus complectitur artus,
Quos paries facie, mens tenet alma fide.

Saint Paulin, dont nous parlions tout à l'heure, dans un poëme à l'honneur de saint Félix, mentionne des peintures apposées aux murailles des portiques (bas-côtés) qui représentaient l'histoire de Moïse. Il rend raison de ce fait en disant que la multitude des paysans, qui ne savait pas lire (*non docta legendi*), était édifiée en voyant les actes des martyrs; enfin, pour que ceux qui passaient la nuit dans l'église nourrissent leur esprit de la vue de ces peintures, et fussent détournés d'aller s'exciter en prenant des boissons trop abondantes.

Ces peintures ou images n'étaient pas précisément sur l'autel, mais seulement sur les voiles et les arcades du *ciborium*, ce que le savant Du Cange fait très-bien observer dans la description de l'église de Sainte-Sophie.

Nous pourrions peut-être encore appeler ici en témoignage ce que saint Optat, lib. III, rapporte de Paul et de Macaire, qui devaient venir assister au sacrifice, *et cum altaria solemniter optarentur*, *proferrent illi imaginem*, *quam primo in altari ponerent; et sic sacrificium offerretur.*

Nous ne savons pas au juste en quel endroit de l'église de Narbonne était cette peinture dont parle saint Grégoire de Tours : *Pictura quæ Dominum nostrum*, *quasi præcinctum linteo*, *indicabat crucifixum.* (Greg. Tur. lib. I, *de Glor. martyr.*, cap. 23.) Le Christ apparut durant la nuit à un prêtre, et se plaignit à lui de ce qu'on avait exposé son corps dans un pareil état de nudité aux yeux des spectateurs. L'évêque, informé de cette vision, fit couvrir le crucifix.

Un grand nombre de textes, dont le sens est précis, prouvent que la décoration des églises par la peinture murale était commune dès les temps les plus reculés de notre histoire. Nous avons déjà cité quelques passages des écrits de saint Grégoire, évêque de Tours; nous pourrions en rapporter d'autres encore. Ruricius, évêque de Limoges, et dans son voisinage la noble dame Céraunia, avec une louable émulation, entretenaient auprès d'eux des peintres pour la décoration des églises. Ruricius écrivait à Céraunia : *Ut pictorem vobis antea non transmitterem*, *hæc res fuit*, *quia*, etc... *Sed... pictorem*, *quamlibet hic esset occupatus*, *cum discipulo destinavi, quia malui meæ detrahere necessitati, unde vestræ satisfacerem petitioni... Quemadmodum ille parietes variis colorum fucis multimoda arte depingit*, *ita vos animam vestram, quæ est templum Dei, diversis virtutum generibus excolatis.* (Ap. Canisium, *Lect. antiq.*, tom. I, pag. 389.)

Du temps de saint Grégoire de Tours et de saint Fortunat de Poitiers, dans la plupart des provinces des Gaules, à Toulouse, à Clermont, à Tours, à Rouen, à Saintes, à Bordeaux, on s'enorgueillissait d'employer des architectes et des peintres de nation gauloise : *Ce ne sont point des artistes venus d'Italie*, disaient-ils, *ce sont des barbares qui ont exécuté ces grands ouvrages.*

Quod nullus veniens Romana gente fabrivit;
Hoc vir BARBARICA PROLE *peregit opus.*
(Fortun., lib. II, carm. 9)

Les peintures et les mosaïques de cette époque primitive dégénérèrent promptement en ornements brillants, parce que le mauvais goût prend aisément la richesse pour la beauté. Elles furent surchargées de dorures et d'une multiplicité de couleurs : aussi appelait-on doreur le peintre chargé d'orner les églises. De là cette confusion des mots d'où sont venues les dénominations de Sainte-Marie la Daurade, Saint-Martin au Ciel d'Or, Saint-Germain le Doré.

En Italie, la peinture monumentale ne fut jamais complétement abandonnée. La reine des Lombards, Théodelinde, fit peindre à Monza, sur les murs de son palais, des traits puisés dans l'histoire nationale. Muratori, Ciampini et Frisi ont publié des gravures d'après les monuments de Théodelinde qui existent encore à Monza, à Pavie et à Naples. (*Script. vet. rer. ital.*, tom. I, part. I, p. 460; *Vet. monim.*, tom. II, cap. 4, tab. IV; *Mem. di Monza*, var. loc.) On exécutait à Vérone, dans les souterrains de l'église de Saint-Nazaire, des peintures qui subsistent encore. (Scip. Maffei, *Veron. illustr.*, part. III, cap. 3, col. 55.) Maffei les croit du VIe ou du VIIe siècle. (Ouv. cit. cap. 6, col. 143.) Le chevalier Dionisi les a fait graver.

Les papes Jean III et Pélage II ornaient les églises de nouvelles mosaïques et les Catacombes de nouvelles peintures. On peut consulter à ce sujet les Vies des papes par Anastase le Bibliothécaire. On voit dans Ciampini la gravure d'une mosaïque de Pélage II, qui existe encore à Rome dans l'église de Saint-Laurent, dite *in Agro Verano.* (Tom. II, cap. 13, pag. 101.)

Nous ne finirions pas si nous voulions mentionner les faits de ce genre relatifs à la peinture, et consignés dans la *Vie des Papes* par Anastase. Dans nos provinces, de riches prélats, Siagrius à Autun, saint Colomban à Nevers, Didier et Pallade à Auxerre, firent exécuter dans leurs églises des peintures et des mosaïques. A cette époque, la peinture murale est désignée par les mots *honestas parietum.*

La peinture murale, comme les beaux-arts en général, fut florissante sous le règne de Charlemagne. L'opinion que les églises devaient être peintes *sur toute leur surface intérieure* avait cours en France de même qu'en Italie. L'empereur la confirma par une loi. Les envoyés royaux, *missi dominici*, qui, plusieurs fois chaque année, parcouraient les provinces, étaient chargés, en inspectant les églises, d'examiner non-seulement l'état où se trouvaient les murs, les pavés et les autres parties essentielles des édifices, mais encore la PEINTURE. *Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos prævidere studeant...*

primum de ecclesiis, quomodo structæ aut destructæ sint, in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimentis, necnon in pictura, etiam et in luminariis, sive officiis. (*Capitul.* ann. 807, cap. 7, apud Baluz; *Capitul. reg. Franc.*, tom. I, col. 460.) Ce qu'il y a de remarquable, c'est que des règlements plusieurs fois renouvelés déterminaient le mode des contributions ordonnées pour ce dernier objet. S'agissait-il de la peinture d'une église royale, l'évêque et les abbés voisins devaient y pourvoir; pour une église dépendante d'un bénéfice, c'était le bénéficier. *Si vero essent ecclesiæ ad jus regium proprie pertinentes, laquearibus vel muralibus ordinandæ picturis, id a vicinis episcopis aut abbatibus curabatur*, etc. (Monach. S. Galli, *de eccles. cur.* Kar. Mag. cap. 32, ap. dom Bouquet, tom. III, pag. 119. Cfr. capitul. IVe année 809, cap. 5, col. 612. *Capitul. Kar. Magn. et Lud. Pii.* lib. IV, cap. 35, et lib. V, cap. 97, col. 783 et 855.) Tant qu'une église n'avait pas reçu ces peintures, on ne la croyait pas terminée. Comme le dit Jonas, évêque d'Orléans, les peintures dans les églises ont un double but, instruire le peuple, embellir le monument: *Ob pulchritudinem et recordationem.*

M. Em. David, dans son *Histoire de la peinture*, cite à ce sujet un grand nombre de faits et discute une grande quantité de textes empruntés aux auteurs de la première partie du moyen âge. Nous renvoyons à son ouvrage, pag. 52, 64, 65, 69, 70, 71, 80 et suiv.

Les ecclésiastiques seuls sauvent l'art de la peinture comme les autres arts, les sciences et les lettres. L'étude et l'amour des arts s'est réfugiée dans le sanctuaire et s'y est conservée comme dans un foyer sacré. Les évêques d'Auxerre semblent se léguer l'un à l'autre l'amour des bonnes études; Gaudéric orne de peintures les plafonds de l'église de Sainte-Eugénie; Gui, son successeur, enrichit l'autel de la cathédrale de bas-reliefs en argent, et fait représenter sur les murs les supplices de l'enfer et les joies du paradis. (Le Bœuf, *Mém. hist. d'Auxerre*, tom. I, part. II, chap. 1 et 2.) Saint Hugues, abbé du monastère d'Autun, place dans son église des colonnes de marbre et des mosaïques: *Et musivo opere mirifice decoravit.* (*Vit. S. Hugonis*, cap. 8, ap. d'Achery et Mabillon, *Acta SS. ordin. S. Bened.*, tom. VII, pag. 95.) Swelphe fait peindre les voûtes de son palais épiscopal de Reims. (Flodoard, *Hist. eccles. Rem.*, lib. IV, cap. 9.) Hadémar, aidé par la munificence d'Othon le Grand, rebâtit l'église de Fulde, et couvre les plafonds de peintures qui subsistaient encore dans toute leur fraîcheur au XVIIe siècle. (Chr. Brower, *Antiq. Fuld.*, cap. 6, pag. 123.) Une de ces peintures représentait la vision d'Ezéchiel. Gérard, évêque de Toul, peint sa cathédrale. (*Chron. abbat. Senon.*, cap. 13, ap. d'Achery, *Spicil.*, tom II, pag. 615.) Amalbert, abbé de Saint-Florent de Saumur, rebâtit son monastère, orne de peintures les plafonds du plus grand nombre des chapelles et les murs de tous les édifices presque en entier: *Reliquum ædificiorum lignorum camera depicta operiebatur... Ac pene cuncta picturis optimis decoravit.* (*Hist. mon. S. Flor. Salm.*, apud Martenne, *Vet. scriptor. et monum. ampl. collectio*, tom. V, col. 1097.) Robert, son successeur, fait achever les peintures des cloîtres. (*Ibid.*, col. 1106.) Fulques, abbé de Lobbes, peint le dôme de son église et enrichit plusieurs autels de bas-reliefs en argent. (Ap. d'Achery, *Spicileg.*, tom. II, pag. 740.) Saint Gebehard, évêque de Constance, qui dédie une église à saint Grégoire, sème les lambris d'étoiles en or, et revêt les murs de peintures dans tout leur contour. *Muros vero per circuitum varia pictura perornavit... ad ædificationem intuentium. Præsertim enim muri basilicæ erant ex omni parte pulcherrime depicti; ex sinistra, Veteris Testamenti materias habentes.* (*Acta SS. ord. Bened.*, tom. VII, pag. 841.)

V.

Les peintures murales, autrefois si nombreuses dans les églises, en France, sont aujourd'hui fort rares. La plupart ont échappé, comme par miracle, à une destruction complète. Elles furent recouvertes de badigeon à une époque plus ou moins rapprochée de nous, et c'est en enlevant ce badigeon qu'on en retrouve des fragments plus ou moins considérables, plus ou moins intéressants. Malheureusement le badigeon et le blanc de chaux sont plus ou moins corrosifs, et par conséquent ils ont détérioré les peintures qu'ils recouvraient.

Fresques de Saint-Savin (diocèse de Poitiers). — Les peintures murales les plus importantes peut-être qui soient actuellement en France sont celles qui existent dans l'église de Saint-Savin, au diocèse de Poitiers. Ces peintures ont été dessinées avec beaucoup de soin, et reproduites par les procédés de la chromolithographie, par les soins et aux frais du gouvernement: le texte explicatif des figures a été rédigé par M. Prosper Mérimée. Cette publication forme un magnifique volume in-folio. Ces peintures sont du XIIe siècle. Afin de donner une idée du caractère des compositions de cette époque, nous avons placé à la fin de ce volume deux figures de prophètes, copiées des fresques de Saint-Savin. (*Voy.* figures à la fin du volume.)

Fresques de Montoire (Loir-et-Cher).—Les peintures murales de la chapelle de Montoire, au diocèse de Blois, sont fort remarquables. Elles ont été signalées, pour la première fois, à l'attention du monde savant, par M. Launay, professeur au collége de Vendôme. On y voit surtout deux grandes et belles figures de Notre-Seigneur. L'une de ces figures a été bien gravée dans l'*Iconographie chrétienne* de M. Didron. Elles ont été lithographiées pour la VIe partie du *Cours d'antiquités* de M. de Caumont; mais le dessin en est mauvais.

Fresque d'Evron. — Dans la chapelle de Saint-Crespin d'Evron, au diocèse du Mans, se trouve une fresque peinte sur la voûte du

l'abside. Chacune des figures qu'on y distingue est séparée par des bordures formant des compartiments. Le Sauveur est représenté dans un magnifique ovale, accompagné de quatre anges, dont deux placés près de la partie supérieure de l'ellipse, et deux près de la partie inférieure; plus loin, après les anges, et dans des compartiments séparés, se voient les symboles des évangélistes. Cette fresque, qui garnit toute la voûte de l'abside, devait être d'un très-bel effet : elle paraît dater de la fin du XIIe siècle.

Fresques de Saint-Junien de Brioude. — A Saint-Junien de Brioude, on voit des fresques importantes qui peuvent dater de la fin du XII[e] siècle; elles représentent le Christ dans un cadre elliptique, entouré des figures symboliques des quatre évangélistes, puis le jugement dernier, et divers autres sujets.

Fresques de la cathédrale du Puy. — Les fresques de la cathédrale du Puy étaient fort curieuses dans leur état primitif. Elles représentaient divers traits empruntés à l'Evangile, saint Michel, etc. On y reconnaissait le travail byzantin, à différents traits, comme, par exemple, à la manière grecque de donner la bénédiction.

Fresque d'Auxerre. — Dans les cryptes de la cathédrale d'Auxerre on voit de beaux restes de peintures à fresque. Le principal sujet en a été gravé avec soin, et se voit dans l'*Iconographie chrétienne* de M. Didron.

Fresque de la cathédrale du Mans. — La chapelle de la Sainte-Vierge, à la cathédrale du Mans, est entièrement peinte et dorée. Ces peintures et ces dorures étaient cachées sous une triple couche de badigeon : elles ont reparu, depuis quelques années seulement, dans un état de mutilation déplorable.

Fresque de l'église de Crotelles. — Dans la pauvre église de Crotelles, au diocèse de Tours, on voit encore des restes assez considérables d'un tableau à fresque du XIII[e] siècle. Il représentait un festin, les noces de Cana probablement.

Fresque de l'église de Rivière. — L'église de Rivière, au diocèse de Tours, est une des plus curieuses églises du XII[e] siècle, sur les bords de la Vienne, où l'on voit un grand nombre d'églises curieuses. Elle était peinte à l'intérieur et à l'extérieur. On voit encore aujourd'hui des restes considérables d'une fresque, à l'extérieur, représentant la résurrection de Lazare.

Fresque de la chapelle du Liget. — Près de l'ancienne Chartreuse du Liget, dans les environs de Loches, au diocèse de Tours, il existe une chapelle fort intéressante, couverte de peintures à fresque sur toutes les murailles intérieures. Cette chapelle a été récemment achetée par le gouvernement : les peintures vont être dessinées et publiées avec le plus grand soin par le Comité historique des arts et monuments.

Fresques de Nohant-Vicq (diocèse de Bourges, départ. de l'Indre). — Le sanctuaire, large de 3 mètres 25 centimètres, profond de 3 mètres 10 centimètres, se trouve revêtu de peintures à fresques, représentant, sur la voûte, le Christ dans une gloire, environné des quatre évangélistes, avec les emblèmes qui les distinguent : l'Aigle, l'Ange et le Taureau, etc.

Plus bas, on voit la Visitation représentée par deux personnages qui s'embrassent. Au bas on remarque des restes de lettres qui forment ces noms : *Marie, Elisabeth.*

A côté de la Visitation apparaît le martyre de saint Pierre, crucifié la tête en bas.

De l'autre côté de la croisée se trouve le Christ, les mains liées, amené devant Hérode, qui le raille, ainsi que les courtisans qui l'entourent. Ce tableau porte pour inscription le nom d'*Hérode.*

Ce dernier sujet se trouve interrompu par l'ouverture d'une croisée ogivale, qui a dû être pratiquée pour donner du jour au sanctuaire, quand on a fermé la grande croisée du fond.

Le cintre qui ferme le sanctuaire offre aux regards des personnages dont deux seulement existent en entier; les autres ont été détruits par des réparations.

Le chœur, long de 5 mètres 75 centimètres, large de quatre mètres 90 centimètres, est tout entier revêtu de scènes chrétiennes et bibliques. Le côté droit de ce cintre représente l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem. Une foule de personnages tiennent à la main des branches de palmier, et étendent leurs vêtements sur le chemin du Sauveur.

Le reste de la fresque a été détruit par l'ouverture d'une chapelle.

Sur les côtés du cintre on aperçoit encore une multitude de saints sous des arceaux qui reposent sur des colonnes romaines.

Ces saints sont dominés par une grande figure.

A côté un ange poursuit, une épée à la main, deux personnes effrayées, sans doute Adam et Eve chassés du paradis terrestre.

Au-dessus de la voûte du sanctuaire, trois personnages en pied tiennent des banderoles, sur lesquelles on lit : *Duo bene servit Jeremia prophetes, Isaïas propheta Domino, Elias propheta.*

L'embrasure de deux petites croisées qui éclairent le chœur par-dessus le sanctuaire est aussi revêtue de figures d'anges.

Le côté gauche du chœur se divise en trois zones, séparées chacune par d'élégantes guirlandes de feuillages.

On voit dans la première case Jésus-Christ à table avec Marthe, Marie et Lazare; dans la seconde, le lavement des pieds, la trahison de Judas, qui embrasse le Sauveur et est suivi d'une cohorte armée de bâtons, et saint Pierre, qui lève son épée et coupe l'oreille à Malchus renversé.

Dans la troisième, une foule de personnages pleurent sur une femme que supportent leurs genoux, tandis que d'autres déposent un lit funèbre dans une sorte de souterrain. Il ne paraît pas possible de rattacher ce sujet ni à l'Evangile ni à la Bible; il doit rappeler quelques traits d'histoire locale.

Il n'existe aucun chiffre, aucune légende qui puissent donner quelque éclaircissement à ce sujet.

Le côté du chœur faisant face au sanctuaire représente la Cène et le Sauveur à table avec ses apôtres.

C'est le tableau le plus rempli d'expression et de beautés. Une joie mélangée d'inquiétudes se lit sur la figure des apôtres; Jésus-Christ semble leur annoncer sa mort prochaine. Devant la table s'avance le sacrilége Judas, qui met une main dans un vase, et qui reçoit du Sauveur un morceau de pain.

Au-dessus de la cène, de chaque côté de l'entrée du chœur, se trouvent deux personnages : Moïse et David, ainsi que l'indiquent leurs noms écrits sur les banderoles.

On ne saurait assigner une époque tout à fait précise à ces peintures, puisque l'on manque d'inscriptions qui la déterminent.

Cependant les draperies, l'attitude, la pose et le dessin des personnages, la nature des caractères de l'écriture, les ornements qui appartiennent à l'époque romane, indiquent que les fresques doivent dater du XIe siècle ou du commencement du XIIe.

Fresques de Saint-Martin (diocèse de Limoges). — Le chœur tout entier de l'église paroissiale de Saint-Martin est peint de fleurs; dans le calice de chacune d'elles est assis un ange vêtu d'une longue robe blanche, et qui joue d'un instrument de musique. Les attitudes et les instruments sont très-variés. Au centre de ce bouquet rayonne le Père éternel, qui préside au concert. Ces figures, endommagées à la Révolution, sont peintes à grands traits sur un fond blanc : elles datent de la Renaissance.

VI.

Les peintures murales de la période ogivale sont moins nombreuses dans les églises que celles du XIIe siècle. Pourquoi ont-elles disparu ? Il serait impossible aujourd'hui d'en assigner la véritable cause. Ce qui est certain, c'est qu'elles étaient supérieures à celles de la période romano-byzantine. On en voit encore des fragments où les couleurs et les dorures ont conservé un éclat extraordinaire. Au XIIIe siècle, les peintures murales ont une grande analogie, pour ne pas dire ressemblance de style, avec les peintures sur verre.

De même que la peinture sur verre a laissé une très-grande quantité d'œuvres au XVe siècle et au XVIe, de même la peinture murale avait exécuté, à cette même époque, un grand nombre de tableaux à fresque.

Voy. FRESQUE, ENCAUSTIQUE, POLYCHROMIE.

VII.

Nous ne saurions terminer cet article sur la peinture murale, sans parler des ouvrages de trois écrivains du moyen âge qui ont traité longuement et *ex professo* de la peinture et de ses procédés.

I. Le premier est Eraclius, qui vivait probablement au XIe siècle. Il était Romain, ou au moins Italien de naissance. Le livre qu'il a écrit est intitulé : *De coloribus et de artibus Romanorum*. Eraclius était peintre. *Nil tibi scribo quidem*, dit-il, *quod non prius ipse probassem.*

II. L'ouvrage de Théophile, dont nous avons parlé fréquemment, est intitulé : *Diversarum artium schedulæ*. C'est un traité fort remarquable sur la pratique des arts chrétiens au moyen âge. Aussi nous avons jugé à propos de mettre ici une courte notice sur Théophile et son livre.

Notice sur le moine Théophile et sur son livre intitulé : Diversarum artium schedulæ.

Depuis que les idées ont fait un juste retour vers une époque longtemps oubliée, on apprécie plus impartialement l'œuvre du moyen âge. L'observation attentive des faits, l'examen critique des monuments, l'application des premiers principes de l'art, la puissance des lois d'une sage esthétique devaient hâter la ruine de jugements injustes et passionnés. La réhabilitation s'est accomplie en présence de témoignages irrécusables : témoignages éloquents rendus par les monuments eux-mêmes.

Les monuments édifiés, sculptés, peints, ciselés, gravés, se montrent en foule; il n'en est pas de même des œuvres littéraires ou des écrits destinés à transmettre la connaissance des procédés de l'art, à en consigner la marche et les progrès. Le livre du moine Théophile, *Essai sur les différents arts*, est un des plus complets et des plus importants qui nous soient connus. Au milieu de la multitude des détails techniques, cet ouvrage laisse fréquemment apercevoir le sentiment artistique et l'élévation de la pensée du moine auteur.

Le livre du moine Théophile présente aux antiquaires un immense intérêt : pour juger parfaitement de l'état de l'art à ses diverses époques et dans ses différentes branches, il ne suffit pas d'inventorier et de décrire les monuments ; il faut encore pénétrer dans l'atelier de l'artiste, le surprendre en quelque sorte au milieu de ses travaux, découvrir ces procédés matériels, et pour ainsi dire grossiers, sans lesquels pourtant le plus sublime génie ne saurait donner un corps à la pensée. Parmi les quatre ouvrages que la littérature du moyen âge ait produits sur cette matière importante, celui de Théophile appelle surtout l'attention par son étendue, par le nombre et la variété des arts qu'il embrasse, et par la date de sa rédaction.

Avant de parler de l'*Essai sur les différents arts*, il eût été convenable de donner quelques détails sur la vie de l'auteur. Mais semblable à un grand nombre d'hommes éminents ses contemporains, Théophile ne nous est connu que par son travail. Le nom que la religion lui avait imposé est seul arrivé jusqu'à nous. On a conjecturé, d'après certains détails techniques, qu'il était Allemand; d'autres ont pensé qu'il était Lombard ou Italien, d'autres enfin qu'il appartenait à la France septentrionale. Au milieu de tant

d'incertitudes, il est bien difficile d'émettre une opinion et surtout de la soutenir. Quelques manuscrits portent le nom de ***Rugerus*** ajouté à celui de Théophile. Si cette addition n'était pas de beaucoup postérieure à la première apparition de l'***Essai sur les différents arts***, la solution du problème de l'origine serait trouvée. Quoi qu'il en soit, le nom de Théophile est un nom qui appartient avant tout à la religion, cela suffit : il est glorieux. Tous ceux qui tiennent à garder intact le patrimoine de la religion et à conserver le souvenir de leurs prédécesseurs dans les sciences théologiques et artistiques, qui se tenaient autrefois par la main, le revendiquent avec honneur, à quelque nation qu'il doive sa naissance et son rang.

A quelle époque appartient le livre du moine Théophile ? Cette question a été parfaitement éclaircie par M. Marie Guichard, dans une introduction savante qui précède la traduction du texte latin, faite par M. le comte Charles de l'Escalopier. Voici les paroles de l'académicien érudit : « La publication d'un traité où le peintre, le verrier, le mosaïste, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, l'orfévre, le joaillier, etc., viennent chacun puiser des instructions, ne saurait être un fait isolé ; et elle n'a pu avoir lieu qu'à une période de renouvellement et de renaissance. Tel est en effet, dans l'histoire moderne, le caractère des XIIe et XIIIe siècles, qui ont donné aux sciences Roger Bacon, Raymond Lulle et Vincent de Beauvais. »

Les détails dans lesquels le moine artiste se complaît dans toute l'étendue de son livre semblent démontrer l'opinion de M. Guichard. Certaines formes indiquées d'une manière plus explicite corroborent cette idée, en se rapportant assez clairement au système que nous avons appelé *ogival*. Les fenêtres allongées, dont la colonnette centrale est surmontée d'une petite fenêtre arrondie, ne rappellent pas évidemment les lancettes géminées, surmontées d'une rosace, d'un trèfle, d'un quatrefeuilles, ou d'une ouverture circulaire, comme on en voit à Notre-Dame de Paris et dans une foule de monuments de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe.

Dans quels endroits le moine Théophile a-t-il puisé les éléments qui doivent composer son ouvrage? La lecture des premières pages nous fait voir immédiatement que c'est un artiste qui découvre les secrets d'un art qu'il exerce lui-même. Mais ce n'est pas uniquement dans son expérience personnelle qu'il puise les recettes qu'il veut faire connaître. Il parle des procédés particuliers usités chez les Byzantins, les Italiens, les Allemands, les Français. Il en parle comme un juge et comme un appréciateur. Il a vu, il compare, il rend compte.

Quelle est l'étendue du travail de Théophile ? il embrasse tous les arts exercés au moyen âge, à l'exception de l'architecture.

Quelle récompense demande-t-il ? « Lorsque tu auras souvent relu ces choses et que tu les auras bien gravées dans ta mémoire, toutes les fois que tu te seras servi utilement de mon œuvre, en retour de mes préceptes, je ne te demande que d'adresser pour moi une prière à la miséricorde du Dieu tout-puissant. » — Ce fait rappelle un trait analogue : Gerson ne demandait aux enfants qu'il instruisait d'autre récompense que cette invocation : « Mon Dieu, mon Créateur, ayez pitié de votre pauvre serviteur Jean Gerson. »

Quelle idée avait-il de l'art ? « L'art, dit-il, émane de Dieu même, et en se livrant à un labeur assidu et fructueux, l'homme accomplit une tâche divine ; que celui qui aura reçu ce noble héritage ne s'en glorifie pas en lui-même, qu'il n'enveloppe pas ce bienfait d'un silence jaloux ; mais que, écartant toute ostentation, il en fasse part aux disciples avec une gracieuse simplicité. »

Le passage suivant indique clairement le but que s'est proposé le moine Théophile en écrivant la *Schedula diversarum artium.*

Quæ adhuc desunt in ustensiliis domus Domini, ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim hæc : calices, candelabra, thuribula, ampullæ, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria et cætera, quæ in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria. (Lib. III, ***Prolegom.***, pages 123, 124.)

III. Dans un voyage fait en Grèce, en 1839, M. Didron rapporta du mont Athos un manuscrit grec intitulé : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Guide de la peinture.* Ce manuscrit, traduit avec le plus grand soin par M. Paul Durand, a été annoté et publié par M. Didron, en 1845. Ce livre est fort intéressant en lui-même, et de la plus haute importance pour l'iconographie du moyen âge. Il renferme des détails techniques, dans la première partie, sur les procédés de la peinture ; et dans la seconde partie, il s'étend sur la manière dont il faut représenter les sujets religieux, sur les inscriptions qui doivent les accompagner, sur les attributs et signes symboliques qui les doivent distinguer.

« Pour l'iconographie byzantine, dit M. Didron, dans l'introduction, pag. XXXV, cet ouvrage est d'une importance capitale. Rédigé à une époque ancienne par le moine Denis, peintre du couvent de Fourna, près d'Agrapha, qui avait étudié avec amour les belles et célèbres peintures de Pansélinos, cet ouvrage s'est complété de siècle en siècle jusqu'à notre époque. Il résume donc l'ensemble du système de la peinture grecque : c'est un traité presque complet sur la matière.

« Pour l'iconographie latine et même gothique de nos contrées, il est d'une valeur réelle, évidente. En effet, entre l'Eglise grecque et l'Eglise latine les relations ont été fréquentes. Jusqu'au schisme, les deux communions n'en faisaient qu'une ; après la séparation, les échanges détournés, directs même, ont été nombreux. »

PÈLERINAGE. — Il y eut de tout temps

dans l'Eglise des lieux consacrés par la dévotion des fidèles, des sanctuaires célèbres par les reliques qui y avaient été déposées, ou par les prodiges qui s'y étaient opérés par l'intercession de la sainte Vierge ou des saints. On comprend aisément que la piété reconnaissante se soit plu à les embellir et à leur offrir des présents de toute espèce. *Voy.* Ex-voto.

Quelques églises ont été rebâties avec la plus grande magnificence, à l'aide des dons offerts par les pèlerins. Nous citerons ici l'église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. C'est une des plus charmantes églises du xve siècle qui aient été construites en France, et c'est un des plus beaux ornements d'architecture de la Champagne, où l'on admire un si grand nombre de magnifiques monuments.

PÉLICAN. — La figure du pélican a été employée dans les églises comme symbolique. On en voit des exemples dans les vitraux peints. Le P. Cahier a expliqué longuement ce symbole dans le texte des vitraux du xiiie siècle de la cathédrale de Bourges. On employait quelquefois le pélican à la place de l'aigle, dans le chœur de quelques églises en Angleterre. On voit encore un spécimen de pupître de ce genre à la cathédrale de Norwich, et David dit, dans son ouvrage intitulé : *Anciens Rites*, qu'il y en avait un semblable dans la cathédrale de Durham, avant l'époque de la réformation.

PENDENTIF. — Ce mot a plusieurs significations. Dans une voûte sphérique percée de baies cintrées, les pendentifs sont les parties qui se trouvent entre ces baies. — On appelle aussi pendentifs les espaces compris dans les angles que forme une voûte d'arête à ses points de naissance. — On appelle encore pendentifs les encorbellements placés dans les angles d'une tour carrée que couronne une coupole, et qui sont destinés à soutenir une partie de cette coupole, en en rachetant la forme circulaire. Ils sont alors ordinairement formés par de petits arcs, ou disposés en trompe ; quelquefois ils ne consistent qu'en de simples plans inclinés. C'est le cas le plus habituel lorsqu'ils sont placés dans les clochers à la naissance des flèches. — On désigne, enfin, sous le nom de *pendentifs* ou de *clefs en pendentifs*, les clefs qui descendent des voûtes en présentant quelque ressemblance avec les stalactites suspendus par la nature à la voûte de certaines grottes. Ce genre d'ornement des voûtes n'a commencé à être employé que dans la dernière partie du xve siècle et au xvie siècle; il surprend toujours par sa hardiesse, et il étonne ceux qui ne connaissent pas par quel savant artifice sont maintenues ces énormes clefs pendantes. Ces pendentifs sont parfois ciselés avec un art prodigieux, et sont des chefs-d'œuvre de patience et d'adresse. Pour avoir une idée de l'appareil usité pour rendre solides ces pendentifs, *voy.* la figure à la fin de ce volume.

PENTURE.—Les pentures proprement dites sont des bandes de fer clouées aux vantaux des portes pour en assurer la solidité, et terminées par un œil dans lequel s'enfoncent les gonds sur lesquels tournent ces portes. L'art du moyen âge se plut, de bonne heure, à embellir les pentures, et à changer de simples bandes de fer en gracieux enroulements de feuillages, de fleurs, de fruits, au milieu desquels on voit des oiseaux et d'autres animaux. Les plus anciens monuments, en fait de pentures, que nous connaissions, ne semblent pas remonter au delà de la fin du xie siècle ou du commencement du xiie. Les premières pentures consistent en enroulements ordinaires, sans ornements. Elles sont entremêlées de bandes libres, en forme de C largement ouverts. A l'hôpital Saint-Jean d'Angers, monument admirable du milieu du xiie siècle, on voit les portes garnies de pentures de genre fort curieuses. Dans le Glossaire d'architecture publié à Oxford par H. Parker, il est dit que le premier exemple de pentures aux portes des églises se trouve dans une miniature d'un manuscrit de Cœdmond, de l'an 1000 ou environ. Ce manuscrit se trouve à la bibliothèque de Rouen. Il serait trop long de mentionner toutes les églises où l'on a trouvé des pentures plus ou moins remarquables; nous en ferons connaître quelques-unes seulement. C'est surtout au xiiie siècle que les pentures d'ornementation acquirent toute leur perfection. Les plus célèbres sont celles qui décorent les portes de Notre-Dame de Paris. Celles qui ornent les portes de la chapelle de Windsor, en Angleterre, ne leur cèdent guère ni en complication, ni en magnificence. M. A. Lenoir, dans la *Monographie des monuments de Paris*, a donné de magnifiques dessins, parfaitement gravés, qui représentent les pentures de Notre-Dame de Paris. Nous avons dessiné nous-même des pentures curieuses qui ornent les portes de la cathédrale de Rouen, celles de Saint-Etienne de Beauvais, de Laon, de Chartres, etc. Les récits populaires rapportent que les pentures de Notre-Dame de Paris furent faites par un ouvrier qui avait fait un pacte avec le démon. Il ne put en garnir que les portes latérales de la façade principale, et jamais il ne put réussir à en placer sur la porte centrale, parce que c'est par cette porte que passait le saint sacrement, quand se faisaient les processions solennelles. *Voy.* Ferrures.

Les pentures cessèrent d'orner les portes lorsque celles-ci furent composées de panneaux sculptés. Ainsi, à partir du xve siècle, il est rare de trouver des pentures d'un travail riche et compliqué. On en trouve encore des spécimens dans les églises rurales, parce que les portes de ces églises ne sont pas ouvragées.

PÉRIPTÈRE. — Un temple périptère est celui qui est entouré extérieurement d'un rang de colonnes isolées, formant des ailes ou des espèces de galeries.

PÉRISTYLE. — Cour ou vestibule orné de colonnes, et, par conséquent, garni de portiques. On appelle quelquefois *péristyle* la partie antérieure d'un temple, d'une église,

le vestibule du porche qui est formé par des colonnes.

PERLES. — Ce sont de petits ornements globuleux en forme de perles, qui se voient fréquemment dans les églises de la période romano-byzantine. Les perles sont quelquefois réunies en chapelets. Elles ornent les archivoltes, les bandelettes, les nervures des feuillages, les étoffes qui revêtent les statues, etc. *Voy.* BANDELETTES.

PERPENDICULAIRE (STYLE). — Le style ogival perpendiculaire est celui qui fut en vigueur en Angleterre tandis que chez nous florissait le style ogival flamboyant. Il est caractérisé par la direction des meneaux et la forme du réseau qui termine les fenêtres, et que les antiquaires anglais appellent *tracery*. Nous n'avons que de très-rares exemples du style perpendiculaire en France. Il en est de même en Allemagne. *Voy.* STYLE ANGLAIS. Nous avons donné d'assez longs détails, sous ce titre, sur le style perpendiculaire anglais et le *style Tudor*, comme disent les archéologues de la Grande-Bretagne.

PERSIL (FEUILLES DE). — On appelle *feuilles de persil* des feuillages d'ornementation dont les découpures sont plus fines que celles de la feuille d'acanthe.

PHARE. *Voy.* FANAL et LANTERNE.

Nous avons dit également en quoi consistaient les *phares* qui se trouvaient dans le sanctuaire pour orner les autels, à l'article AUTEL. (*Voy.* ce mot : *Accessoires des autels.*) *Voy.* encore COURONNE.

PHÉNIX. — On trouve le phénix représenté en plusieurs endroits des catacombes dans une intention symbolique.

PHYLACTÈRES. — Charlemagne avait donné à Guillaume, duc d'Aquitaine, *phylacterium adorandum* (il renfermait un fragment de la vraie croix) *gemmarum splendoribus et auro purissimo... perornatum.* (*Vita B. Guillelmi.*)

Phylacterium, nom grec des reliquaires passé dans la basse latinité, et plus tard dans la langue française du moyen âge. — Espèces d'amulettes que les chrétiens d'Orient aimaient à porter sur eux pour se préserver ou se guérir des maladies. — Sentences écrites à l'encre rouge, que les anciens scribes ou pharisiens portaient avec ostentation attachées à leur manteau (*S. Epiphanius*). — Bède le Vénérable cite les *phylacteria*, comme synonymes d'enchantements et de secrets diaboliques : *Quasi missam a Deo plagam per incantationes, vel phylacteria, vel alia quælibet dæmonicæ artis arcana cohibere valerent* (Bède, lib. IV *Hist. Anglorum*, cap. 27). — Les effigies d'Alexandre le Grand gravées sur des anneaux, des bracelets ou ornements quelconques, étaient aussi des phylactères (Trebellius Pollio, *in Quicto imperatore*) et autres exemples cités dans le *Concordia regularum* de Hugues Menard, p. 125. *Voy.* aussi Du Cange. — Les phylactères étaient d'or, d'argent ou de cristal, etc., le plus souvent avec la forme d'une croix dans laquelle on enfermait les reliques. Le pape saint Grégoire dit dans une de ses lettres : *Transmittere phylacteria curavimus, crucem cum ligno crucis Domini, et lectionem evangelii theca persica inclusam* (lib. XII, epist. 6). — Dans la *Vie de saint Benoît*, par saint Ardon, nous voyons un prêtre portant un de ces phylactères suspendu à son cou : *Crucem in qua lignum erat Dominicum* (Ap. Mabill., IV sæculi, p. 206).

Ordéric Vital (livre VI) parle du phylactère donné à Charlemagne par le prêtre Zacharie, de la part du patriarche de Jérusalem.

PIÉDESTAL. — I. Le piédestal est un corps solide, de forme carrée ou ronde, orné d'une base et d'une corniche, destiné à porter une colonne, un pilastre, une figure, un groupe, un vase, etc. La partie inférieure, ornée de quelques moulures, est la *base;* le corps carré ou rond, posé sur la base, est le *dé;* et le couronnement du dé, orné de quelques moulures, est la *corniche* du piédestal. Les profils, ainsi que les proportions de la base, du dé et de la corniche, varient suivant les ordres auxquels le piédestal appartient, quel que soit l'objet qu'il soit destiné à porter.

II.

Le *piédestal toscan* a pour base une plinthe et un filet, un dé dont la partie inférieure se termine en adoucissement, et pour corniche un talon et un réglet.

Le *piédestal dorique* a sa base composée d'une plinthe, d'un tore et d'un filet surmonté d'un cavet ; son dé est couronné d'une corniche composée d'un cavet avec son filet au-dessus, d'un larmier surmonté d'un filet et d'un quart de rond.

Le *piédestal ionique* a sa base composée d'une plinthe, d'un filet surmonté d'une doucine, au-dessus de laquelle est un autre filet avec son congé; son dé se joint à la corniche par un congé, et un petit filet surmonté d'un astragale, au-dessus duquel est une frise, qui, par un congé, se réunit au filet, lequel porte un quart de rond, ensuite un larmier, couronné d'un talon avec son filet.

Le *piédestal corinthien* se compose à sa base d'une plinthe, d'un tore, d'un filet, d'une gorge, d'un astragale, d'un dé qui finit par un adoucissement et un filet, et dans sa corniche on distingue un astragale, une frise, un filet ; un autre astragale, un ove, un larmier taillé en demi-creux, et un talon couronné d'un filet.

Le *composite* est semblable, en proportion, au piédestal corinthien. Un filet avec son congé, un gros astragale, une doucine avec son filet, un larmier et un talon avec son filet, forment la corniche de ce piédestal.

III.

L'architecture chrétienne, durant la période romano-byzantine, a donné des piédestaux aux colonnes ; mais ils n'ont pas les mêmes proportions que ceux des ordres classiques. Ils sont ordinairement très-simples; quelquefois ils sont très-ornés.

Il en est de même durant la période ogivale. Le piédestal alors est formé d'un simple dé, ou socle, ou massif à plusieurs pans. *Voy.* BASE. Quelquefois il est composé de

plusieurs dés superposés, réunis les uns aux autres par des glacis.

PIÉDOUCHE. - Petit piédestal dont le galbe général est plus ou moins en cymaise, et par conséquent se distingue de celui d'un piédestal ordinaire, dont la partie la plus importante est toujours perpendiculaire.

PIÉDROIT ou PIED-DROIT. — Le piédroit est la partie d'un trumeau, ou du jambage d'une porte ou d'une croisée, qui comprend le bandeau ou chambranle, le tableau, la feuillure, l'embrasement et l'écoinçon.

PIERRE. — *Traits historiques sur la pose de la première pierre des églises.* En 1700, lorsque les moines de Jumiéges allaient agrandir leur couvent en bâtissant un nouveau dortoir, la première pierre fut bénie par le prieur et placée par l'homme le plus pauvre de la paroisse, que l'on avait fait habiller à neuf pour cette occasion. On augmenta ensuite de moitié les aumônes générales de la semaine, pour attirer la bénédiction du ciel sur le travail des ouvriers. Quand les premières pierres de la nouvelle église de l'abbaye de Crowland furent posées, au temps de l'abbé Joffridus, cet abbé donna un grand dîner au peuple et aux nobles, tous assemblés en commun, ainsi que les femmes et les enfants, le riche et le pauvre. Le réfectoire en contenait quatre cents; les barons et les comtes dînaient dans le salon de l'abbé, d'autres dînaient dans les cloîtres, d'autres en plein air, dans la cour; et il y avait à ce dîner plus de cinq mille hommes et femmes; le Seigneur y répandit sa bénédiction, et tous étaient contents, tous se réjouissaient dans le Seigneur. Le jour finit, et tout se passa dans la plus grande paix et la gaîté la plus douce, sans que la moindre dispute, sans que le moindre murmure, se fissent entendre; c'étaient les moines eux-mêmes qui servaient à table. Voici maintenant une description détaillée de la construction de l'église de Salisbury, dans le lieu où elle se trouve maintenant.

Le primat, le jeune prince Henri III et tous les autres personnages principaux, furent invités à venir lorsqu'on poserait les fondements; la messe fut dite par l'évêque dans une chapelle provisoire en bois; après la messe, au milieu de son clergé chantant les litanies, il se rendit pieds nus, et en procession, sur l'emplacement de l'église future; il en consacra le sol, harangua le peuple et posa la première pierre au nom du pape, la seconde au nom de l'archevêque, et la troisième en son propre nom; la quatrième fut posée par Guillaume Longue-Lance, comte de Sarum, la cinquième par Ela de Vitri, son épouse. Alors les nobles qui étaient présents posèrent chacun la sienne, et, après eux, le doyen, le chapitre, le trésorier, l'archidiacre, les chanoines de l'église de Sarum, chacun à son tour. Le peuple pleurait de joie et contribuait à l'œuvre sainte par des aumônes qui venaient du cœur, et qui se proportionnaient aux moyens que le ciel avait mis à la disposition de chacun.

D'autres nobles qui passaient par là, et qui voulaient aussi placer leur pierre et participer au mérite de l'œuvre, s'engagèrent à y contribuer de leur bourse pendant sept ans. Au bout de la cinquième année, l'édifice était si avancé que tous les chanoines furent invités à se rendre à la célébration de la première messe qui devait s'y dire.

PIERRES TOMBALES. *Voy.* TOMBALES (*Pierres*).

PIGNON. — C'est la partie supérieure et triangulaire d'un mur, fermant un comble, et dont les rampants suivent ou déterminent les pentes d'un toit à double égout. Le pignon des plus anciennes églises romano-byzantines fut orné de diverses manières, de façon à figurer une espèce de *fronton.* Les premiers frontons gothiques ne furent que des pignons plus ou moins ornés; et dans l'ornementation de la période ogivale, on employa souvent les *pignons* ou *frontons* dans les dais ou pinacles. *Voy.* JÉRUSALEM CÉLESTE. *Voy.* aussi FAÇADE.

PILASTRE. — Suivant la définition des modernes, un pilastre est une espèce de colonne plate, engagée et peu saillante. Les Grecs considérèrent primitivement le pilastre comme une espèce de contrefort, distinct de la colonne, et ils ne lui donnaient ni base ni chapiteau, semblables à ces mêmes parties de la colonne. Ce furent les Romains qui firent cesser cette différence. *Voy.* ANTES.

L'architecture ogivale a fait rarement usage de pilastres: c'est à peine si l'on en peut citer quelques exemples bien caractérisés. Il n'en est pas de même pour l'architecture romano-byzantine, dans les édifices religieux de la Bourgogne. Les églises de la Bourgogne, du Bourbonnais, du Nivernais, bâties au XIIe siècle, présentent fréquemment des pilastres cannelés. Citons la cathédrale d'Autun et la belle église de la Charité-sur-Loire.

PILIER. — On confond quelquefois les piliers avec les colonnes, mais il y a une grande différence entre eux. Le pilier diffère de la colonne en ce qu'il n'est jamais soumis aux règles des proportions classiques, et qu'il ne consiste pas nécessairement en un fût de colonne, ou en une colonne monocylindrique. Les piliers usités dans l'architecture du moyen âge ne sont assujettis à aucune règle déterminée; ils diffèrent les uns des autres, à la fois, quant à la forme et quant aux proportions, d'une manière surprenante, dans les édifices d'une même époque architecturale, et parfois dans un même édifice. Sous plusieurs rapports, leur configuration varie à chaque époque archéologique, surtout aux deux grandes périodes architectoniques; mais les variétés qui existent à une même époque sont également fort remarquables, et on pourrait ajouter fort nombreuses. Dans le style romano-byzantin, ils sont généralement lourds et massifs; ils sont fréquemment circulaires, avec des chapiteaux de même forme, et quelquefois carrés. Dans le centre des constructions, on trouve des piliers rectangulaires ou carrés. On en trouve encore, mais plus rarement,

qui sont octogones, ou à plusieurs pans. Vers la fin de la période romano-byzantine, les piliers sont plus élancés. La forme la plus communément adoptée, et qui se conserva durant le règne entier de l'architecture ogivale, consiste en un pilier central rond, cantonné de quatre fortes colonnettes. Ce plan se complique quelquefois par des accessoires, comme colonnettes et nervures qui correspondent aux arcs de la voûte, mais le plan essentiel et primitif reste toujours le même.

Vers la fin du XVe siècle, le pilier subit souvent dans sa disposition un changement considérable : au lieu de la colonne centrale, cantonnée de quatre colonnettes, ce sont des nervures prismatiques nombreuses, qui s'élancent d'un seul jet jusqu'aux arcs-doubleaux de la voûte. Quelquefois, au commencement du XVIe siècle, le pilier reste rond ou polygonal, sans ornements ; et les nervures des arcades, des arcs-doubleaux et des croisées d'ogive de la voûte viennent mourir à son sommet. Cette disposition est fort commune dans les charmantes églises de la fin du XVe siècle, si nombreuses dans cette partie du diocèse de Nevers, qui appartenait, avant la révolution, au diocèse d'Auxerre.

Le *pilier extérieur* destiné à fortifier un mur se nomme *pilier butant* ou *contrefort*. La forme et la disposition en ont varié aux diverses époques du moyen âge. *Voy.* CONTREFORT et ARC-BOUTANT.

PINACLE. — Le pinacle est une espèce de petite tourelle, terminée par un clocheton ou une petite pyramide ornée de crochets ou de feuilles grimpantes sur ses angles, et de feuilles épanouies à son sommet. Le pinacle fut usité principalement dans les édifices de la période ogivale, pour terminer les contreforts. *Voy.* CLOCHETON. On le voit encore dans les balustrades ou parapets des galeries extérieures, spécialement aux angles, quelquefois au sommet des galbes, ou pour former le couronnement d'une partie élevée. Les pinacles proprement dits ne furent pas construits durant la période romano-byzantine, quoiqu'il existe déjà de petites tourelles avec un couronnement pyramidal, lesquelles en furent sans doute l'origine, comme on en voit au transept septentrional de l'église Saint-Etienne à Caen, et à la façade occidentale de la cathédrale de Rochester. Au XIIIe siècle, les pinacles ne sont pas rares : ils sont carrés d'abord, comme à la cathédrale de Coutances, ils deviennent ensuite hexagones et octogones. A mesure que le style ogival se charge d'ornements, ces pinacles sont embellis de feuillages finement découpés, de figures d'animaux, de moulures très-fines, et sont couronnés d'un bouquet ou fimal d'une grande élégance. *Voy.* CLOCHETON.

On appelle quelquefois *pinacle* ou *pinacle orné*, l'arête ou faîtage d'une crête découpée. La Renaissance a placé sur le sommet de ses contreforts, en manière de *pinacles*, des figures d'hommes ou d'animaux. *Voy.* CRÊTE.

PISCINE. — I. On appelle *piscine* la cuvette placée à côté de l'autel, où le prêtre, autrefois, lavait et purifiait les vases sacrés et se lavait les mains, avant et après la messe. *Voy.* AUTEL (*Accessoires*). Nous avons longuement traité des piscines de ce genre, sous le titre *Accessoires des autels*, aux diverses époques du moyen âge. *Voy.* la figure placée à la fin de ce volume.

II. On appelle *piscine*, à proprement parler, la cuve dans laquelle on immergeait les néophytes, pour leur administrer le baptême, aux premiers siècles de l'Eglise. Ce bassin était encore appelé *labrum* et *lavacrum*. Il y avait des piscines de toutes formes, carrées, rondes, polygonales, en manière de croix. Elles étaient quelquefois entourées d'un petit mur d'appui et revêtues de marbre. Leur dimension était assez grande pour qu'on y pût placer deux personnes ; mais souvent aussi elles consistaient en une simple cuve de bain, en granite ou en porphyre. Il en existe encore quelques modèles, comme dans la nef de la cathédrale d'Angers. Le mot *piscine* vient de *piscis*, poisson. Voici un passage de saint Optat, évêque de Milève, qui justifie et explique cette étymologie : *Hic est piscis qui in baptismate per invocationem fontalibus undis inseritur, ut quæ aqua fuerat a pisce etiam piscina vocitetur.*

Chez les Hébreux, la piscine Probatique était un réservoir d'eau situé près du parvis du temple de Salomon, dans lequel on lavait les animaux destinés au sacrifice.

PLAFOND. — Un *plafond* est le dessous d'un plancher droit, et c'est abusivement qu'on l'a dit quelquefois de *l'intrados* d'une voûte. Les anciennes basiliques avaient des plafonds ornés de caissons. *Voy.* LACUNAR.

PLAN. — Le *plan géométral* d'un édifice est le tracé de la place qu'il occupe ou qu'il doit occuper sur le terrain. On l'appelle souvent *plan par terre* ou *plan périmétral*.

Le plan d'un édifice, dans le sens le plus large, est la disposition des parties principales qui le composent.

Le plan des églises, en Occident, fut d'abord celui des basiliques civiles, dans lesquelles on commença à célébrer les cérémonies du culte chrétien. Ce plan se conserva dans son entier, dans quelques monuments bâtis après la conversion de Constantin ; mais de bonne heure on y fit une modification significative : on étendit les transepts en longueur, de manière à représenter la croix, par l'entre-croisement de la nef majeure et du transept. Ce plan fut pour ainsi dire consacré, et fut suivi pendant de très-longues années. C'est celui que saint Grégoire de Tours nous dit avoir été adopté dans la construction des nombreuses églises des Gaules, avant lui et de son temps.

Au XIe siècle, un changement important a lieu. Les collatéraux, qui accompagnent la nef principale, se prolongent autour de l'abside et forment un déambulatoire autour du chœur et du sanctuaire. Cette disposition permet l'établissement de chapelles accessoires. On en bâtit d'abord trois autour du sanctuaire, une au fond de l'abside, dédiée à la sainte Vierge, et deux autres qui l'accompagnaient. Les chapelles, que l'on plaça quel-

quefois dans les bras du transsept, furent orientées et percées dans la muraille de l'est.

Au XIIe siècle, le plan ne subit que de légères modifications. Les chapelles absidales deviennent plus nombreuses. On établit dans quelques églises de larges galeries ou tribunes, le long de la nef majeure, au dessus des collatéraux, dont elles ont toute la largeur. Le chœur prend des dimensions plus considérables : il est parfois élevé au-dessus de l'aire du reste de l'église, comme à Notre-Dame de la Couture, au Mans.

Au XIIIe siècle, le chœur prend des développements de plus en plus considérables. On construit alors ces chœurs spacieux, tels que nous les voyons aujourd'hui, et tels qu'ils ont été conservés toujours depuis, dans les églises bâties aux deux dernières époques ogivales. Les chapelles absidales sont plus multipliées encore qu'à l'époque précédente : ainsi, à la cathédrale de Tours on en compte quinze. Les bas-côtés se doublent, comme à Notre-Dame de Paris, à Bourges, etc. Les galeries ou tribunes se réduisent ordinairement à de simples passages. La plupart du temps ces galeries sont aveugles ; quelquefois elles sont éclairées, comme à la cathédrale de Tours.

Au XIVe siècle, le plan des grandes églises se complète par l'addition de chapelles accessoires le long des bas-côtés de la nef.

Aux XVe et XVIe siècles, le plan ne varie plus d'une manière essentielle.

Nous ajouterons ici une note sur le plan triangulaire que l'on a quelquefois remarqué dans des édifices chrétiens.

Il existe dans la Cerdagne française une petite église construite sur un plan triangulaire. M. Henry, bibliothécaire à Perpignan, a rédigé des observations au sujet de l'origine et de la destination de cet édifice. Le Comité historique avait émis l'opinion que ce monument était chrétien et qu'il avait probablement servi de chapelle funéraire. M. Henry ne partage pas cette opinion, il croit que c'est un tombeau de l'époque où les Arabes dominaient en Espagne, et qu'il a été bâti pour Munuza, gendre musulman du duc chrétien d'Aquitaine. M. Didron combat cette pensée. Il dit que Sainte-Croix de Montmajour, l'église de Rieux-Mérinville, le plan de l'Aiguilhe, au Puy, la chapelle de Chambon, en Auvergne, et bien d'autres ont la plus frappante analogie avec l'église triangulaire de Planès ; or tous ces monuments sont chrétiens et sont de l'époque romane, du Xe au XIIIe siècle. L'édifice de Planès est chrétien aussi et de pur style roman. La forme triangulaire donnée à cette chapelle est moins extraordinaire que ne le croit M. Henry ; les chrétiens affectionnaient cette forme, et saint Angilbert, un des pairs ou compagnons de Charlemagne, a fait construire à Saint-Riquier, dont il était abbé, un cloître triangulaire ; le nombre *trois*, nombre mystique, se révélait dans les églises, les autels, les chœurs, les moines et les enfants de chœur de Saint-Riquier.

PLATE-BANDE. — Moulure plate et peu saillante. *Voy.* BANDEAU et MOULURES.

PLATE-FORME. — Surface horizontale, ou toit plat qui sert de couverture à un édifice. Quelques tours d'églises sont terminées par une *plate-forme*.

PLEIN.—Cette expression s'emploie dans la description des édifices par opposition à *vide*, synonyme de fenêtre ou de baies quelconques. Ainsi l'on dit que, dans un monument dont toutes les parties sont en parfait accord, il y a harmonie entre les *pleins* et les *vides*.

PLEIN CINTRE. — L'*arc plein cintre* est celui qui est formé de la demi-circonférence du cercle. *Voy.* ARC. Le plein cintre est éminemment caractéristique de la période romane. Il ne disparut, à peu près complétement, qu'au XIIIe siècle, non qu'il fût proscrit des constructions, mais parce que le système à ogives prévalait. Ainsi, dans les plus belles églises où les arcades principales sont ogivales, on voit cependant des arcs plein cintre, comme à la cathédrale de Chartres, à celle de Nevers, à Saint-Julien de Tours, etc.

PLINTHE.—Le mot grec πλίνθος signifie une tuile ; c'est que la plinthe, dans son origine, était formée d'une ou de plusieurs briques ou tuiles épaisses placées sous la colonne.

La *plinthe* est la partie inférieure de la base ; elle se place au pied d'un mur, d'un soubassement, d'un stylobate, d'un pilier, sous une figure, un vase, un buste, etc.

La *plinthe* prend quelquefois le nom de *socle*, et réciproquement.

La plinthe qui ne rampe pas sur le sol peut être ornée d'un évidement, dans le champ duquel sont taillés ou sculptés en bas-relief des ornements de toute espèce.

PLUVIAL.—Le manteau pluvial des anciens Romains est devenu la *chape* d'église, après avoir reçu des embellissements, qui en firent un *ornement ecclésiastique*. Voy. CHAPE.

POISSON. Voy. ΙΧΘΥΣ, CATACOMBES, EMBLÈMES.

POLYCHROMIE.—*Note sur l'emploi de la polychromie dans l'architecture.* La polychromie, en architecture, est l'emploi de diverses couleurs, à l'extérieur et à l'intérieur, sur les principales parties d'un monument. *Voy.* PEINTURE MURALE.

Une objection a été faite à l'emploi de la polychromie. « Les ornements coloriés, a-t-on dit, l'or à l'extérieur des édifices, c'est la magnificence barbare du Bas-Empire ; c'est la décadence. Nous ne voulons dans l'architecture que des lignes, point de couleurs ; en un mot, nous nous en tenons aux traditions de l'art grec. »

On pourrait répondre que l'architecture polychrome peut se développer à côté de l'architecture monochrome ; que l'émail et la couleur n'excluent pas la pierre. Examinons l'objection, et voyons comment procédaient les Grecs, dont on nous oppose les exemples. Il nous sera facile de démontrer

que les Grecs pratiquaient sans cesse l'emploi de la couleur dans leurs édifices.

Les textes, les monuments se présentent en foule. Dans un ouvrage publié il y a quelque temps par M. Letronne, sur une question semblable, celle de la peinture sur muraille chez les anciens, nous trouvons d'abord, pag. 9, cette profession de foi :

« Il est maintenant démontré que les Grecs, dans tous les temps, mais surtout aux époques les plus florissantes de l'art, ont appliqué la couleur aux productions de la statuaire, comme aux monuments de l'architecture; que leurs plus belles statues étaient composées de matières de diverses couleurs, ou recevaient dans plusieurs parties des teintes différentes, et que leurs grands édifices, même ceux de marbre, étaient coloriés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans quelques-unes de leurs parties principales. »

M. Raoul-Rochette, l'adversaire de la peinture sur mur, reconnaît lui-même que, « chez les Grecs de la belle époque de l'art, certains détails étaient coloriés; que cet usage ne fut pas restreint aux temples, mais s'étendit aux maisons particulières, aux tombeaux et aux monuments funéraires. » Cet usage fut en effet général chez les anciens; il a passé des Grecs aux Romains, qui l'ont pratiqué à toutes les époques sur les monuments de marbre comme sur ceux de pierre, et l'ont transmis aux artistes du moyen âge. Voilà ce que démontre l'examen des monuments eux-mêmes. C'est, en vérité, chose facile que de démontrer par des exemples le goût des Grecs pour la polychromie appliquée tant à l'architecture qu'à la statuaire. Nous trouvons dans un passage de Strabon que le peintre Panænus, neveu de Phidias, et chargé avec lui de faire la statue du temple de Jupiter à Olympie, contribua à ce grand ouvrage par les couleurs dont il orna le colosse, et principalement la draperie. En parlant des peintures qui ornaient le *pronaos* des Propylées, Pausanias fait mention d'un colosse doré, dont la face, les pieds, les mains étaient de marbre. Il n'oublie pas non plus de décrire, dans le temple de Minerve à Élis, cette statue d'or et d'ivoire, ouvrage, à ce que l'on prétendait, de Phidias, et qui, selon Pline, était de Colotès, élève de ce grand artiste, qu'il avait aidé dans le travail du Jupiter Olympien.

Dans cet assemblage de matières différentes, les Grecs avaient eu en vue d'obtenir une imitation approximative de la nature. Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir de ce goût-là, il faut bien reconnaître qu'il était général. Beaucoup d'antiquaires sont loin de le condamner. Ecoutons M. Letronne :

« En reproduisant à nos yeux par le dessin quelques-uns des chefs-d'œuvre de la toreutique et de la statuaire chryséléphantine, M. Quatremère de Quincy a montré que ce mélange de couleurs est compatible avec une exquise beauté. Grâce à ces ingénieuses restitutions, on sait que la Minerve du Parthénon et le Jupiter Olympien n'étaient pas seulement des prodiges d'art et d'adresse, mais que ces merveilleux colosses devaient être d'un effet aussi grand qu'harmonieux. »

La liaison est si intime entre la statuaire et l'architecture que les ornements de l'une doivent convenir également à l'autre; de nombreux exemples confirment cette vérité. Il est curieux de voir comment les Grecs appliquaient la peinture à l'architecture. Lorsque les monuments ont disparu, nous trouvons à point nommé un texte de Pausanias, de Pline ou de Strabon. M. Letronne, dans l'ouvrage que nous venons de citer, a extrait plusieurs passages de ces auteurs, quant à ce qui regarde la peinture murale chez les anciens, et il s'attache à prouver que le mode de décorer les maisons particulières, tel qu'il apparaît dans les ruines antiques, n'est pas d'une époque récente, mais remonte fort loin chez les Grecs. L'époque de Phidias, cette époque « si remarquable, dit-il, par le rapide développement de tous les arts, vit s'élever sur les diverses parties du sol de la Grèce des temples magnifiques, construits et décorés par les plus grands artistes que ce pays ait jamais possédés; à leur tête brillent Ictinus et Libon, Phidias et Alcamène, Polygnote et Panænus : ces hommes de génie unirent leurs efforts à ceux de leurs disciples pour orner ces édifices des chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture. »

Ceci évidemment ne doit pas s'entendre des seules peintures à l'intérieur des temples, mais aussi de celles qui en revêtaient les parois extérieures. Longtemps ceux des savants ou des artistes qui, se refusant à l'évidence des faits, regardaient comme impossible que les Ictinus et les Libon eussent été des décorateurs, ou les Phidias et les Alcamène des fabricants de figures de Curtius, se sont retranchés derrière cet argument unique, à savoir : que Pausanias, Pline, ni aucun des écrivains de l'antiquité ne parlent de cet usage.

« Ce silence, dit M. Letronne, n'est pas aussi extraordinaire qu'il le paraît au premier abord. Supposons que dans trois mille ans le goût des édifices coloriés devienne aussi général qu'il le fut dans l'antiquité; il pourra se faire que la postérité ne trouve, dans aucun de nos livres qui lui seront parvenus, le moindre indice de notre goût exclusif pour la monochromie, parce qu'en effet il n'y a aucune raison pour que nos écrivains fassent la remarque que les édifices et les statues sont monochromes. Ainsi la postérité pourrait croire que nous avions aussi l'usage de les colorier, à moins que nos monuments eux-mêmes n'avertissent du contraire. »

Des Grecs ce goût passa aux Romains à l'époque de la plus haute antiquité. Nous trouvons dans un passage de Pausanias que le temple de Cérès, construit seize ans après l'expulsion des Tarquins, fut bâti et décoré dans le système grec, adopté par les Étrus-

ques. Les statues des frontons étaient en terre cuite et peintes, sans doute, comme ces poteries que l'on trouve encore par fragments dans les sillons du Latium. De ces statues au procédé de l'émail appliqué au décor des édifices, il n'y avait qu'un pas à faire, et les Etrusques ne laissaient rien à innover. Ils s'arrêtèrent à des poteries d'un dessin assez pur, mais d'une couleur monotone, qui peuvent servir à prouver une chose : la solidité et la durée de la faïence.

Les temples ne sont pas les seuls édifices auxquels ait été appliqué le système de peinture extérieure. Les tombeaux, monuments d'époques diverses, et dont quelques-uns sont antérieurs à la domination romaine, nous offrent la preuve que ce système ne varia jamais. C'est qu'en effet les modifications apportées dans les arts par le goût romain furent en tout très-légères et n'affectèrent que la forme ou le style. Ces tombeaux ont en général l'aspect d'un petit temple. Le tombeau des Nasons offrait la façade d'un temple à quatre pilastres corinthiens. Pausanias en mentionne un qui se trouvait sur la route de Bura à Egine, en Achaïe, à peu de distance du Chratis. « A droite de la route est un tombeau, et sur ce monument vous voyez un homme debout près d'un cheval, peinture presque effacée. » De cet exemple si clair résulte déjà la preuve que, chez les Grecs, des peintures étaient placées à l'air, simplement garanties par l'entablement de l'édifice, comme on en voit encore aux maisons dans certaines villes de l'Allemagne, de la Suisse ou de l'Italie, toutes couvertes de peintures à sujets, qui subsistent depuis plusieurs siècles.

Un autre passage de Pausanias, également relatif à un tombeau peint, est plus formel encore et plus important à cause du nom de l'artiste. Le voyageur dit, à propos de Tritæa, ville d'Achaïe :

« Avant d'entrer dans la ville, on voit un monument de marbre blanc, remarquable sous d'autres rapports, mais principalement pour les peintures qui sont sur le tombeau, ouvrage de Nicias, savoir, une femme jeune et belle assise sur un siége d'ivoire ; devant elle est une suivante tenant un parasol, et un jeune homme debout, encore imberbe, vêtu d'une tunique, avec une chlamyde jetée par-dessus ; près de lui est un esclave qui porte des javelots et tient en laisse des chiens de chasse. Nous n'avons pu savoir quel est le nom des deux personnages, mais tout le monde peut présumer qu'un mari et sa femme ont reçu là leur commune sépulture. »

Les peintres du premier ordre ne dédaignaient pas de décorer ainsi les tombeaux. Nous venons de citer Nicias. Les exemples du même genre sont assez nombreux pour montrer que l'usage a dû en être fréquent et répandu à diverses époques. Ces tombeaux avaient d'ailleurs leurs détails architectoniques coloriés comme ceux des temples.

Le goût des Grecs pour la polychromie ne dut pas s'arrêter aux édifices publics et funéraires ; il s'étendit encore aux palais et aux habitations particulières, lesquelles ne purent être privées extérieurement de cette variété harmonieuse dont il semble qu'un œil grec avait un impérieux besoin. Lorsque les détails de l'architecture, dans les autres édifices, avaient leurs couleurs propres, concevrait-on que dans cette classe seule on eût admis l'unité de teinte ?

Aucun de ceux qui auront présents à la pensée tous les faits qui attestent le goût des Grecs à cet égard ne pourra hésiter à croire, quand même les indices en auraient entièrement disparu, qu'en Italie comme en Grèce, l'extérieur des maisons et des palais a dû souvent présenter la même variété de couleurs ; que les diverses parties de l'architecture, comme frontons, frise, listels ; que leurs ornements, tels que oves, triglyphes, denticules, devaient y être exprimés, quelquefois par la peinture seulement, et même que les parties planes de leurs façades devaient être revêtues de véritables peintures à sujets ou de figures de divinités protectrices, genre d'ornements très-usité dans le moyen âge.

Il reste aussi des traces de peintures sur les parois extérieures de quelques maisons de Pompéies,bienque leurs façades soient en grande partie détruites, et ces traces nous suffisent pour constater l'usage.

Dicéarque, disciple d'Aristote, dit, en parlant de la ville de Tarragon, qu'elle est dans une situation élevée et escarpée, bâtie sur un sol blanchâtre et argileux, et parfaitement ornée par les prothyrons et les peintures encaustiques anathématiques des maisons.

M. Letronne est donc dans le vrai quand il écrit à M. Hittorff, qui avait soutenu la thèse des peintures extérieures des édifices : « Vous avez conclu que le système de colorier l'architecture dans tout son ensemble s'étendait à d'autres édifices que les temples, et cela est indubitable ; car c'est une conséquence nécessaire du goût des Grecs pour la polychromie. Quand il ne subsisterait pas un seul fait pour appuyer cette induction, elle n'en serait pas moins sûre. C'est ainsi que, de l'usage de colorier les statues, résulte nécessairement celui de colorier les bas-reliefs, et si l'on s'obstinait à nier le second, par la raison qu'on n'aurait pas de preuves (et elles abondent), on tomberait dans une évidente absurdité. Ce sont de ces notions qui, étant des conséquences nécessaires de faits indubitables, sont vraies et certaines, indépendamment de toute preuve directe, et dont on peut dire : *Je n'en sais rien, mais j'en suis sûr.* »

Orner le porche d'une église de peintures largement étudiées, ce n'est pas là non plus une innovation. Non contents de décorer de peintures les murs intérieurs et extérieurs, les anciens mettaient encore des tableaux dans cette partie des édifices qui n'est, à proprement parler, ni le dedans, ni le dehors. A Rome, les portiques de Pompée, de Philippe et d'Octavie étaient de véritables musées, dont les murs furent ornés des plus beaux tableaux venus de la Grèce. Les por-

tiques autour du temple de Jupiter-Sauveur, au Pirée, formaient aussi une sorte de pinacothèque, où se trouvaient les ouvrages des plus illustres peintres.

La polychromie n'est donc point d'origine byzantine, et ce n'est point faire dégénérer l'architecture que d'y introduire la couleur. « Dans les pays de religion grecque, où l'on faisait et où l'on fait encore de l'architecture byzantine, les édifices sont coloriés comme l'était la basilique de Sainte-Sophie. » Quelle raison a-t-on de croire que c'est à une invasion de la couleur qu'ont succombé les belles lignes architectoniques? Jamais on ne coloria les édifices plus qu'aux belles époques de l'art. Il s'agit d'en revenir là purement et simplement, et de rendre à l'architecture les ornements dont elle est depuis trop longtemps privée.

Maintenant quel pouvait être le procédé employé par les anciens pour les peintures extérieures? On imagine difficilement que ce soit la détrempe qui, placée à l'extérieur des édifices, ne résiste aux années que recouverte d'un certain vernis que les anciens ont légué aux peintres de Byzance : c'était plutôt la peinture sur cire. Ce n'est pas ici une simple conjecture, car Nicias, l'auteur des peintures du tombeau de Tritæa, est connu précisément comme peintre à l'encaustique, et a dû appliquer les procédés de son art en peintures murales, lesquelles, sur ce monument, devaient être exposées à l'air. *Voy.* PEINTURE MURALE, FRESQUE, ENCAUSTIQUE.

POLYLOBE, à plusieurs lobes.—Il y a des *arcs trilobés* et *polylobés*.

POMME.— Du Cange nous apprend l'existence et l'usage de pommes de métal, très-ornées, que l'on emplissait d'eau chaude, en hiver, pour échauffer les mains du célébrant à l'autel. *Pomum calefactorium. Globulus aqua calida plenus, quo in sacris ad calefaciendas manus utebantur.* Il en est fait souvent mention dans les inventaires des églises au XV[e] siècle.

POMME DE PIN. — Dans les ornements qui se trouvent dans l'archivolte du portail des églises romano-byzantines, on remarque souvent des *pommes de pin*.

PORCHE.—Construction placée devant une porte d'église, et qui varie beaucoup quant à sa forme, à ses dimensions et à son usage.

Les anciennes basiliques offraient à leur entrée une sorte de vestibule plus ou moins vaste, et souvent disposé en péristyle ; on le nomme quelquefois porche, mais on l'appelle plutôt *pronaos* ou *narthex*. Réservé aux catéchumènes, qui devaient être séparés des fidèles ayant reçu le baptême, il était une partie essentielle d'un temple chrétien.

Mais, à partir de la renaissance de l'art, c'est-à-dire du XI[e] siècle, la société, devenue entièrement chrétienne, ne renfermant plus de catéchumènes, les porches, qui précédemment étaient la règle, ne furent plus qu'une exception. Les premières travées des nefs étaient généralement, il est vrai, disposées d'une manière particulière, formant une sorte de *narthex* intérieur ; mais cet arrangement ne rappelait que d'une manière éloignée les *pronaos* des premiers temples chrétiens. Quoi qu'il en soit, cette espèce de porche intérieur, motivé au reste par plusieurs raisons de construction, n'a pas cessé d'exister dans les églises.

Les porches romans sont encore plus rares que les porches ogivaux, et il est fort souvent très-difficile de deviner quel a été le véritable usage des uns et des autres Quelquefois, néanmoins, le but en est évident : ils servaient seulement d'ornement, c'est le cas habituel, étaient destinés à la défense des portes, ou enfin, formés d'un seul auvent, ils n'avaient d'autre but que de préserver de la pluie les portes devant lesquelles ils étaient placés ; mais fréquemment on se demande quelle est la pensée qui les a fait élever.

Nous n'ignorons pas ce qu'on a dit, et avec raison, que les porches étaient des lieux où souvent on rendait la justice ; qu'ils servaient aussi de centres de réunion pour les habitants qui venaient y parler d'affaires, ce que prouve encore une inscription qu'on voit à la cathédrale de Lucques ; mais, si tel a été parfois le motif de leur érection, on ne peut nier que, dans le plus grand nombre de cas, leur forme et la petitesse de leurs dimensions ne permettent guère de penser qu'il en ait souvent été ainsi.

Il est à remarquer que les porches sont plus fréquemment placés au-devant des façades principales ; mais ceux qui occupent cette dernière position sont quelquefois des constructions considérables à plusieurs étages, dont les salles hautes servaient d'écoles, de sacristies.

Dans les Instructions du Comité des arts, on a distingué : le *porche véritable*, celui des *anciennes basiliques*, le *porche en coupole* ; le *porche accidentel*, formé par la base d'un clocher placé sur le milieu du portail, ou résultant de l'étranglement que produisent, dans le plan de ce même portail, les bases de deux clochers latéraux, ou enfin, produit par le retrait des portes en arrière de la masse du portail ; le *porche péristyle*, imitation du péristyle antique ; le *porche tribunal*, ordinairement supporté par deux colonnes, et où on rendait la justice ; le *porche militaire*, diversement fortifié ; le *porche de décoration*, le plus commun de tous, et qui est fréquemment d'une grande richesse ; enfin le *porche auvent*, construction légère destinée à garantir une porte de la pluie. *Voy.* NARTHEX, PRONAOS.

PORTAIL.—Le portail comprend ordinairement toute la façade extérieure d'une église, quoique cette dénomination ne convienne qu'aux grandes portes des églises. La décoration du portail appartient spécialement à l'architecture chrétienne : les anciens n'ornaient jamais les portes de leurs monuments d'une manière aussi riche que le firent les architectes du moyen âge.

Les églises de l'époque romano-byzantine primordiale, et quelques-unes de l'époque

secondaire au XIe siècle, étaient précédées d'un porche plus ou moins saillant. Le portail ne reçut sa décoration complète que lorsque la façade fut entièrement dégagée de toute espèce de construction accessoire.

Au XIe siècle, les architectes commencèrent à déployer au portail principal un grand luxe d'ornementation. Le plein cintre de la porte fut entouré de nombreuses archivoltes, lesquelles furent chargées de sculptures très-variées. Les archivoltes se multipliant, il fallut alors augmenter le nombre des colonnes selon la même proportion.

Les portails n'ont pas partout exactement la même décoration : on y voit des variétés fort curieuses. C'est là principalement que l'on peut étudier avec fruit les progrès de la sculpture et les perfectionnements successifs qu'elle obtint. Les tympans méritent souvent d'être examinés avec attention. Beaucoup sont unis et sans ornements, mais d'autres sont remplis de bas-reliefs, de pièces symétriques disposées en échiquier, de figures bizarres, etc. On y rencontre quelquefois la figure du patron de la paroisse, comme à une église dédiée à saint Pierre, près de Bayeux, et à l'église de Saint-Michel d'Entraigues, près d'Angoulême.

Au XIIe siècle, on trouve souvent, dans le tympan du portail, la représentation de Notre-Seigneur entouré des animaux symboliques des quatre évangélistes.

L'art ogival enchérit encore sur la somptuosité des ornements des portails et leur donne un nouveau caractère, non-seulement en brisant l'arc plein cintre, mais en substituant les larges moulures concaves aux plates-bandes des archivoltes, et en remplissant ces cavités par des figures et des statuettes placées sous des dais élégants. *Voy.* VOUSSURE.

Nous avons donné une courte description du portail de toutes les cathédrales de France et d'Angleterre, etc., lorsqu'il est remarquable. *Voy.* CATHÉDRALE.

PORTE.—I. La *porte* proprement dite est une baie d'entrée : on entend encore par ce mot les vantaux qui servent à clore cette ouverture.

Voici l'explication des termes des principales parties qui composent une porte. La baie d'une porte rectangulaire est formée de deux montants appelés *pieds-droits* ou *piédroits* et d'une traverse en pierre ou en bois appelée *linteau*. Le couronnement d'une *porte en arcade* se nomme *arc* ou *voussure*. L'intérieur de la baie s'appelle *le tableau* de la porte. L'extérieur de la porte rectangulaire est décoré d'un cadre de moulures qu'on nomme *chambranle ;* quelquefois ce chambranle est surmonté d'un petit *fronton*. L'arc de la porte en arcade est porté par des *piédroits* ou *piliers* qui prennent une *imposte*, lorsque la baie n'est pas une simple ouverture. Le contour de l'arcade est décoré d'une *archivolte*.

II.

Les temples anciens n'avaient ordinairement qu'une seule porte; il en était de même des maisons qui étaient remarquables par une belle architecture. Quelquefois la porte n'avait qu'un seul battant, quelquefois il y en avait deux ou plus ; et, selon cette différence, on donnait aux portes plusieurs noms. On appelait *fores*, les portes qu'on ouvrait en dehors ; *valvæ* celles qu'on ouvrait en dedans. Il faut noter, cependant, que parfois ces dénominations ont été confondues. Lorsqu'une porte, désignée sous le nom de *fores*, avait deux battants, on l'appelait *bifores*. Les *valvæ* ne consistaient qu'en un seul battant, se reployant, dans sa longueur, en deux ou plusieurs portions. Quelquefois ces portes étaient ornées de plaques de bronze. On les peignait de différentes couleurs ; on les ornait d'inscriptions, de guirlandes et des dépouilles prises sur l'ennemi ou à la chasse.

III.

Les anciens ne mettaient des portes qu'aux baies extérieures. Les baies intérieures étaient fermées simplement par des voiles ou des tapis. Cette coutume passa dans les basiliques. La porte extérieure seule pouvait se clore solidement ; les autres avaient des voiles et des rideaux. *Voy.* VOILES.

Les temples païens n'avaient qu'une seule porte : les basiliques chrétiennes en eurent trois, une pour chaque nef, et même jusqu'à cinq, le nombre des portes étant toujours égal à celui des nefs. La porte du milieu s'appelait *porte royale, basilica*.

Les dimensions des portes des églises ont toujours varié, suivant la grandeur de l'édifice, la disposition des façades et le goût de l'architecte.

A partir du XIIIe siècle, la porte principale fut séparée en deux parties par un pilier central que l'on a toujours regardé comme symbolique. Elle est ouverte au fond d'une voussure plus ou moins profonde, dont les parois sont communément chargées d'ornements de tout genre, de statuettes, de bas-reliefs et de sculptures variées.

Quelquefois on plaçait des inscriptions au-dessus des portes. Dans notre article ÉGLISE, nous avons donné un long passage de saint Paulin de Nole, où il est question plusieurs fois d'inscriptions de cette nature.

Sur la porte du baptistère de Saint-Jean de Latran, il est écrit : *Diligite alterutrum :* Aimez-vous l'un l'autre.

Sur la porte de l'église de Saint-Georges, à Milan, on avait écrit une inscription en vers latins, qui était une invitation aux fidèles :

Janua sum vitæ, precor omnes, intro venite.
Per me transibunt qui cœli gaudia quærunt.
Virgine qui natus, nullo de patre creatus,
Intrantes salvet, redeuntes ipse gubernet.

Sous le porche d'une solitaire et petite chapelle, située sur le bord du chemin entre les basiliques de Saint-Paul et de Saint-Sébastien hors des murs, à Rome, on lit l'inscription suivante, qui renferme un résumé des devoirs de la vie chrétienne :

Fide Deo. Dic sæpe preces. Peccare caveto.
Sis humilis. Pacem dilige. Magna fuge.

Multa audi. Dic pauca. Tace secreta. Minori
Parcite. Majori cedite. Ferto parem.
Propria fac. Non differ opus. Sis æquus egeno
Pacta tuere. Pati disce. Memento mori.

IV.

Quant aux vantaux des portes, ils étaient en bois, et d'abord d'une simplicité extrême. Les premiers ornements qu'on y plaça furent les PENTURES (*Voy.* ce mot). Ce ne fut qu'au XIVe siècle, et surtout au XVe, que l'on se mit à sculpter les portes en bois, ce qui amena la suppression des pentures. Les portes de la cathédrale d'Aix en Provence sont fort bien travaillées et jouissent d'une réputation méritée.

Afin de mettre à même de juger de la richesse que l'on peut donner à ces portes sculptées, nous plaçons à la fin de ce volume deux dessins empruntés au célèbre architecte Pugin. (*Voy.* les fig. à la fin de ce vol.)

V.

Beaucoup d'églises importantes, dès les temps les plus anciens, eurent des portes en bronze. On en voit encore de cette nature à l'église principale d'Aix-la-Chapelle, et à la cathédrale de Mayence. Nous avons eu occasion de les voir. Il en existe aussi à plusieurs cathédrales d'Italie, au royaume de Naples, et tout le monde a entendu parler des fameuses portes du baptistère de Florence, par Ghiberti. Michel-Ange, pour exprimer son admiration, disait qu'elles étaient dignes d'être les portes du paradis.

Nous donnons ici une note relative à Suger, abbé de Saint-Denis, qui a tout fait pour son église et pour les arts en France.

« Suger fit venir des ouvriers de toutes parts et de tous les arts nécessaires à son dessein, et même des vitriers et fondeurs : ceux-là pour faire des vitres, et ceux-ci pour jeter en fonte ces grandes portes qu'on voit à l'entrée de l'église. Touchant lesquelles portes je veux, avant que de passer outre, désabuser plusieurs personnes qui s'imaginent que cette grande porte du milieu, par laquelle on entre dans la nef de Saint-Denis, qui s'ouvre à deux battants, est la porte de l'église de Poitiers, que Dagobert fit apporter quand il prit cette ville-là, qui s'était révoltée contre lui. Je ne veux pas nier que Dagobert n'ait fait enlever ces portes en l'intention de les faire apporter à Saint-Denis, puisque cela est expressément remarqué en l'histoire de France; mais je dis qu'on apprend par la même histoire que, les ayant fait mettre sur mer, il y en eut une perdue dans les ondes, de sorte qu'il ne put en arriver qu'une à Saint-Denis, laquelle, si elle servit à l'église de Dagobert, je n'en dispute pas ; mais quant à celle qui se voit aujourd'hui, j'entends la grande du milieu, qui s'ouvre à deux battants, couverte de grandes lames de bronze avec les mystères de la Passion, Résurrection et Apparition de Notre-Seigneur à ses disciples, et plusieurs ouvrages en figures de relief, tout cela a été fait à la diligence et aux frais de l'abbé Suger. Son effigie même se voit sur le battant de main droite en entrant en l'église dans le rondeau où Notre-Seigneur est représenté à table avec les disciples d'Emmaüs, comme prosterné aux pieds du même Sauveur. Il fit aussi faire la porte qui est au côté droit de cette église, et fit dorer l'une et l'autre de fin or avec grande dépense. Quant à celle de main gauche, qui avait servi aux autres édifices précédents, il la laissa comme elle était, et peut-être pourrait-elle avoir été faite de celle de Saint-Hilaire de Poitiers.

« Au-dessous de l'image de Suger, on lisait ces deux vers, écrits en lettres d'or :

Suscipe vota tui, judex districte, Sugeri,
Inter oves proprias fac me clementer haberi.

(Vie de Suger.)

PORTE-A-FAUX. *Voy.* ENCORBELLEMENT, A-PLOMB.

Un objet est établi en *porte-à-faux*, quand il fait saillie sur le nu d'une muraille et qu'il ne s'appuie que sur un encorbellement, une console, un cul-de-lampe, etc.

On pourrait dire qu'au XVIe siècle on a abusé de l'art de construire en *porte-à-faux*, tant on en a prodigué les applications. Il faut convenir toutefois que rien n'est plus gracieux que ces petites tourelles élancées bâties en encorbellement aux angles des murailles ou en d'autres endroits des monuments religieux ou civils.

PORTIQUE. — C'est un lieu couvert, entouré de colonnes ou d'arcades et destiné à la circulation. On peut bâtir des portiques devant les églises, sur le frontispice et les côtés d'un édifice quelconque, le long d'une rue, autour d'une place publique.

Les basiliques primitives étaient ordinairement précédées d'une cour, *atrium* ou *parvis*, entourée de portiques, sous lesquels les catéchumènes se tenaient pendant la célébration des offices ecclésiastiques, ainsi que les pénitents publics et tous ceux qui ne pouvaient pas assister à la messe entière.

Les portiques de ces basiliques sont représentés d'une manière exacte par les cloîtres des monastères qui entourent une cour ou préau. Il existe encore en France quelques-uns des beaux cloîtres du moyen âge. *Voy.* CLOITRES.

POSTES. — Les *postes* sont des enroulements d'architecture qui se répètent, pour ainsi dire, à l'infini.

POURTOUR. — C'est la même chose que DÉAMBULATOIRE (*Voy.* ce mot). *Voy.* NEF, COLLATÉRAL.

POUSSÉE. — Les claveaux d'une voûte ou d'un arc, par leur propre poids et par celui qu'ils supportent, tendent à descendre, avec d'autant plus de force qu'ils sont plus élevés au-dessus de l'imposte; mais ils ne peuvent descendre qu'en se *poussant* et s'écartant les uns les autres. Il en résulte une force plus ou moins violente agissant latéralement sur les pieds-droits, et qui tend aussi à les écarter. C'est cette force qu'on appelle *poussée*.

La voûte à plein cintre exerce une poussée considérable : aussi les églises du XIe siècle, voûtées en berceau à plein cintre, sont-elles généralement peu solides. La tête des hautes murailles a été poussée au vide. Les contre-forts et les arcs-boutants ont été inventés et employés pour neutraliser la poussée des voûtes.

PRÉAU. — Au centre des cloîtres des monastères est un espace carré ou en parallélogramme, qu'on appelle *le préau*. Il fut consacré, dès l'origine, aux sépultures des personnes que l'on voulait honorer, et dont les restes devaient reposer ainsi auprès des lieux saints. Les ecclésiastiques y furent généralement inhumés; et comme l'espace n'était pas assez étendu, on pratiqua les inhumations jusque dans les cloîtres eux-mêmes. On en voit de fréquents exemples dans les cloîtres qui se trouvent dans le voisinage des églises, comme à Saint-Paul de Liége, à Saint-Vincent de Châlon-sur-Saône, etc.

PRESBYTÈRE (*presbyterium*). — L'*abside* et le *sanctuaire* sont quelquefois désignés sous ce nom. *Voy.* ABSIDE, CONCHA, CHEVET, BASILIQUE, EGLISE.

PRIE-DIEU. — Au XVIe siècle, on a exécuté en menuiserie des *prie-Dieu* fort élégants. Ils sont composés de panneaux délicatement sculptés, avec des accoudoirs et un retable ou contre-retable, formé d'encadrements plus ou moins riches, où l'on voit la figure du crucifix et quelquefois des images de la sainte Vierge et des saints. Le retable est parfois à volets, et en ouvrant ces volets, on découvre ce que l'on a quelquefois appelé un *autel domestique*. Pour avoir une idée de ces meubles, *voy.* la fig. à la fin de ce vol. C'est un modèle de prie-Dieu, dessiné par M. Pugin.

PRIEURÉ. -- Le titre de prieur, pour désigner un supérieur de communauté monastique, était inconnu aux dix premiers siècles de l'Eglise. Né dans l'ordre de Cluny, il ne paraît, selon Calmet (*Comment. sur la Règle de saint Benoît*), que vers la fin du XIe siècle. Dom Mabillon (*Annal. Bened.*, tom. IV, pag. 441) le place, avec plus de raison, vers le milieu du même siècle. Les prieurés, cependant, existaient antérieurement au XIe siècle, sous le nom de *cellæ*, *cellulæ*, *abbatiolæ*.

Les églises des prieurés ne furent d'abord que de simples chapelles. Elles s'agrandirent peu à peu, et à la fin elles devinrent quelquefois de très-somptueuses églises. Nous ne pouvons choisir un meilleur type de ces dernières que l'église de la Charité-sur-Loire, dont nous donnons ici la description.

Eglise de la Charité-sur-Loire, ancien prieuré de l'ordre de Cluny. — Les amis de l'architecture religieuse du moyen âge, qui voudront avoir une idée exacte de son état au XIIe siècle, devront visiter les magnifiques églises de Laon, d'Angers, Saint-Rémi de Reims, Notre-Dame de Châlon-sur-Marne, et l'église de la Charité-sur-Loire. Dans chacun de ces monuments, l'art de la transition s'est exprimé avec une grandeur, une noblesse et une magnificence qui devaient naturellement conduire aux chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Les architectes qui ont élevé ces édifices importants étaient guidés certainement par des principes généraux semblables; mais ils ont dû imprimer à leurs compositions particulières un cachet d'originalité qui en rend l'étude très-intéressante. On pourrait dire, s'il était permis de s'exprimer ainsi, que ce sont des fruits du même arbre, mûris au même soleil, pleins du même parfum, mais différents par de légers accidents extérieurs. On remarque, dans ces immenses constructions, les mêmes coupes d'ensemble, la même organisation, les mêmes formes caractéristiques, unies à certaines modifications curieuses.

L'examen attentif du monument de la Charité sera la source des observations les plus nombreuses, en procédant par voie de comparaison. Nous avons été frappé non-seulement de la masse des proportions, mais encore par une majesté simple et austère, par une foule de détails qu'on ne rencontre point ailleurs. L'ogive naissante s'y dessine avec une grâce exquise; des ornements capricieux s'y développent en abondance, sous les influences byzantines.

Les premières fondations de l'église actuelle de la Charité furent jetées en 1056, par le prieur Gérard, qui mourut sans avoir la consolation de voir son entreprise terminée. Vilencus, son successeur, poussa les travaux avec activité, de manière à la faire consacrer par le souverain pontife Pascal II, en 1106, lors de son passage en France. Ce fait de la dédicace ne serait pas une raison suffisante pour affirmer que le monument était complétement achevé à cette époque. Nous connaissons un grand nombre d'édifices religieux qui ont été consacrés après la construction de l'abside et du chœur. La cérémonie de la dédicace de la Charité se fit avec la plus grande pompe et le plus vif élan. Toutes les populations du voisinage se pressaient autour du vicaire de Jésus-Christ. Le roi Philippe Ier avait député Guy de Châtillon, sénéchal de France, pour honorer le pontife romain; de hauts et puissants seigneurs lui formaient une cour brillante, ainsi qu'une nombreuse suite de cardinaux, d'évêques, d'abbés et de clercs.

Avant de donner la description du monument, tel que les révolutions nous l'ont laissé, essayons de le reconstruire, par la pensée, dans toute sa splendeur. Conçu sur un plan gigantesque, il s'étendait en croix latine, entouré de chapelles absidales admirablement distribuées. On y voyait cinq nefs parallèles dirigées d'occident en orient. Le frontispice se dressait flanqué de deux énormes tours carrées, ornées sur toutes les faces de sculptures imitées de l'art byzantin; sur le côté principal se développaient des arcades où figuraient des représentations pieuses, sous des archivoltes byzantines d'une prodigieuse richesse d'ornements. Il ne reste plus qu'une partie de la tour du nord.

Quand on avait franchi le narthex et le portail roman, qui ont fait place à un portail

du xve siècle, on pénétrait dans l'église; la nef principale, longue, étroite, éclairée seulement par des fenêtres placées à une grande hauteur, communiquait avec les nefs latérales par des travées dessinées en ogives. L'aspect des bas-côtés, obscurs et privés de chapelles, selon l'usage du temps, était grave et solennel. Au-dessus des ogives des travées se développaient tour à tour des arcatures à cinq lobes et des galeries cintrées, dont le contour était orné d'élégants feuillages, à la manière byzantine.

Lorsque nous sommes entré pour la première fois dans l'église de la Charité, c'était le soir, à un moment où le silence et le calme remplacent le bruit et l'agitation du jour. Nous avons été vivement impressionné par la majesté qui règne dans l'enceinte du temple. La perspective en est riche; les déambulatoires se prolongent autour de l'abside; des colonnes plus rapprochées soutiennent les arcs en ogives du chevet; quatre chapelles dans le mur oriental du transsept, et cinq chapelles qui rayonnent autour de l'abside, complètent cet ensemble imposant. La chapelle de la Sainte-Vierge est bâtie comme une église en miniature, sur le plan de la croix grecque. Cette chapelle est du xve siècle. Dans tous les siècles de la période ogivale, le culte de la sainte Vierge inspira ces riches chapelles de Rouen, d'Évreux, du Mans, où l'art a jeté d'une main prodigue toutes les fleurs qu'il pouvait faire éclore.

Des arcades en ogive, portées sur des piliers ronds et légers, environnent le sanctuaire et l'isolent des bas-côtés. Tous les ornements, et surtout les chapiteaux, qui sont d'une richesse et d'une variété extrêmes, appartiennent au style romano-byzantin. Quoique tous chargés d'animaux, de compositions ou de feuillages différents, ils offrent une forme générale qui leur est commune et qui se rapproche sensiblement du galbe corinthien. Les voûtes sont ogivales, ainsi que les fenêtres; les galeries et les arcatures inférieures présentent le mélange du plein cintre et de l'ogive, qu'on observe fréquemment dans les monuments de l'époque de transition. Les chapelles absidales sont décorées, à l'intérieur, d'arcades et de petites colonnes; à l'extérieur, de longues colonnes qui s'élèvent jusqu'à la corniche; de modillons et d'archivoltes, avec des ornements délicatement ciselés. Plusieurs fenêtres se terminent par des cintres quintolobés.

Au-dessus de l'intertranssept, à l'intersection de la nef et du chœur, s'élève un clocher octogone, au-dessus d'une voûte en coupole. Cette forme a exercé une grande influence sur les constructions contemporaines, dans le Nivernais et dans les contrées limitrophes; elle rappelle les procédés byzantins, plus fréquemment mis en usage dans le midi de la France, et spécialement dans l'Angoumois, le Quercy et le Périgord.

Une grande partie de la nef ancienne a été détruite; il en reste cependant la muraille de gauche, dont le bas présente de grandes arcades bouchées, ogivales, surmontées d'autres plus petites, mais à plein cintre, qui en sont séparées par une corniche. Six travées ont été ainsi retranchées de la nef. L'aspect de cette grande ruine est à la fois triste et pittoresque. Elle rappelle à l'esprit des époques de grandeur et de misère : l'époque où la foi régnait sur toutes les intelligences, et ces temps désastreux où la terre fut souillée de tous les crimes.

Il n'existe plus aujourd'hui qu'une seule tour; elle est grande, extrêmement ornée, et produit le meilleur effet. On y découvre sans peine les marques de l'époque architectonique à laquelle elle appartient, en même temps que les particularités les plus intéressantes du système de construction consacré alors dans le Nivernais à l'érection des monuments religieux, au xiie siècle. Dans la partie la moins élevée de la tour, on voit des pleins cintres avec archivolte perlée. La première galerie, surmontée de fleurons et de rosaces dessinés avec goût, est composée de petites arcades élancées à cinq lobes; c'est une décoration pleine de magnificence. Par-dessus règnent deux étages superposés de fenêtres géminées à cintre trilobé, renfermées dans de grands arcs à plein cintre, ornés de grosses perles. Les archivoltes, les moulures, les modillons, les végétations, sont traités avec délicatesse et sentiment.

Autrefois les tours avaient chacune deux portes, s'ouvrant sur les bas-côtés de la nef et décorées avec la plus grande somptuosité. Leurs tympans, remplis de bas-reliefs d'une exécution précieuse, peuvent soutenir la comparaison avec ce que l'art byzantin a produit de plus remarquable. Il est impossible de ne pas admirer la perfection avec laquelle sont rendus certains détails, comme les étoffes et les broderies, et toute l'ornementation en général. En même temps, il y a lieu de s'étonner que des artistes en état d'exécuter si bien certaines parties soient tombés dans des fautes aussi grossières; les mains, par exemple, sont hors de toutes proportions avec les corps, et il y a tel personnage dont les doigts ont la même longueur que la face. On observe les plis très-fins et tourmentés des draperies, la profusion des broderies et des bijoux, caractère assez constant de la sculpture des xie et xiie siècles. On n'aperçoit pas sur les pierres des vestiges de peinture, ainsi que cela se pratiquait fréquemment, durant la période transitionnelle, dans la statuaire polychrome. On découvre seulement que les nimbes étaient peints en bleu, entourés de perles d'or, avec une croix grecque rouge au milieu. La parfaite conservation des couleurs dans cette seule place, l'absence de tout vestige de coloration dans le reste des bas-reliefs, font penser qu'ils n'ont jamais été peints. Des disques de verre pourpre foncé, incrustés dans les yeux des figures de grande proportion, sont comme un souvenir du temps pour la sculpture polychrome. Chacun des tympans est entouré

de quatre larges archivoltes d'une exécution prodigieuse. A côté des damiers, des étoiles et des billettes byzantines, on voit des palmettes et des moulures qu'on pourrait croire antiques, si on les trouvait isolées. Quatre colonnes engagées, à chapiteaux historiés, qui se lient par leur composition aux sujets des bas-reliefs, soutiennent les retombées des archivoltes. Les artistes qui ont exécuté cette riche ornementation ont déployé partout les ressources d'une verve inépuisable et d'un talent exercé. Toutes ces curieuses sculptures sont cachées par des échoppes adossées aux murailles.

Pourquoi les figures humaines offrent-elles une forme démesurément allongée? Une observation qui ne peut échapper à personne, dit M. Mérimée, c'est la ressemblance frappante qu'offrent ces figures longues et minces, enveloppées de draperies roides et collantes, avec les premiers ouvrages des Egyptiens et des Etrusques. D'où vient que des peuples différents, sans se copier, soient tombés dans les mêmes erreurs, se soient complu aux mêmes exagérations? Partout les commencements de l'art se ressemblent. Serait-ce que, pour l'homme dans un degré peu avancé de civilisation, que le soin de sa conservation préoccupe toujours, l'agilité, une haute taille, indice de la force corporelle, sont les qualités les plus estimées, et par conséquent celles qui constituent le beau à ses yeux? Il me semble qu'il faut, pour apprécier la grâce, un état de société où la puissance intellectuelle l'emporte sur la force physique.

Ces réflexions paraîtront bien peu motivées aux personnes versées dans l'étude de la statuaire au moyen âge. Avec les fausses idées sur les progrès de la civilisation de notre temps et sur la grossièreté des mœurs au milieu du moyen âge, on a débité les théories les plus paradoxales. Il nous semble, comme à beaucoup d'historiens sérieux, que la civilisation byzantine n'était pas si arriérée qu'on l'affirme, et que le sentiment intellectuel des beaux-arts n'était pas troublé dans des hommes qui ont créé de pareils chefs-d'œuvre de sculpture et d'architecture. La raison de ces formes longues et amaigries, dans les statues des XIIe et XIIIe siècles, doit être cherchée ailleurs. Nous exposerons simplement ici les idées d'antiquaires dont le témoignage est de la plus grande autorité dans toutes les questions d'art et d'archéologie, MM. Raoul Rochette, de Caumont, Ludovic Vitet, Daniel Ramée et Ch. Magnan. La beauté chrétienne n'est pas la beauté païenne. Le développement des épaules et de la poitrine, ces signes caractéristiques de la force dans le sens le plus physique, ne sont pas les attributs de la sainteté; et qui n'a étudié que la statuaire antique n'est pas suffisamment préparé pour comprendre la statuaire du moyen âge. Dans la statuaire de l'antiquité, les sens parlent aux sens; dans la statuaire moderne, c'est un dialogue, pour ainsi dire, entre les sens et l'esprit. La statuaire grecque produit en nous un sentiment très-pur, le sentiment du beau, mais du beau physique; la statuaire chrétienne développe le sentiment du beau physique et du beau moral, et plutôt le dernier que le premier.

PRISMATIQUES (Moulures). — Dans l'ornementation romano-byzantine, les *moulures prismatiques* affectent la forme d'un prisme. Elles se rencontrent assez fréquemment dans les archivoltes, autour du portail principal.

On appelle encore *moulures prismatiques* celles qui caractérisent le style ogival tertiaire. Il serait difficile d'en donner une définition exacte, car elles varient considérablement. *Voy.* Moulures.

PRODROMOS. *Voy.* Porche, Naos.

PRONAOS. *Voy.* Naos, Narthex, Porche.

PROSTYLE. — Temple qui n'a de colonnes ou un portique qu'à sa face principale.

PROTHÈSE. — Petit autel ou petite table placée dans le voisinage de l'autel principal, ou dans une nef latérale, ou même dans une salle particulière, pour réunir les offrandes du pain et du vin destinées au sacrifice de la messe. *Voy.* Autel. On a quelquefois donné le nom de prothèse (*prothesis, oblationarium*) à la salle qui renfermait l'autel de la prothèse.

Pour la *prothèse*, on peut consulter : *Ann. de Philos. chrét.*, tom. XIX, pag. 443.

PSEUDISODOMOS. *Voy.* Appareil.

PUPITRE. *Voy.* Lutrin.

PYRAMIDE. *Voy.* Clocher, Flèche, Aiguille.

PYRAMIDION. — Petite pyramide. *Voy.* Clocheton, Aiguille, Pinacle.

PYXIDE. *Voy.* Ciboire.



QUART DE ROND. — Le *quart de rond* est une moulure ronde ou convexe dont le profil est le quart de la circonférence. Dans l'architecture antique, il est ordinairement taillé en oves. *Voy.* Moulures.

QUATREFEUILLES. — Ornement divisé en quatre lobes et sculpté en creux ou en relief sur les murailles, dans l'ornementation de la période ogivale. Le trèfle et le quatrefeuilles commencent à apparaître à la fin du XIIe siècle, et ne disparaissent qu'à l'époque de la Renaissance.

On appelle encore *quatrefeuilles* les rosaces à quatre divisions. On en voit un grand nombre dans le réseau des hautes fenêtres au XIIIe siècle et au XIVe.

Les *quatrefeuilles encadrés* sont ceux qui sont entourés entièrement d'un cercle de moulures.

QUEUE-D'HIRONDE. — Les pierres de grand appareil sont quelquefois arrêtées solidement par des pièces de bois ou de métal taillées en *queue d'aronde* ou d'*hironde*. Voy. Appareil.

QUINTE FEUILLES. — Rosace à cinq divisions.

R

RAMPANT. — En architecture, on dit qu'une ligne est *rampante* toutes les fois qu'elle est inclinée ou en pente. Ainsi les bords inclinés d'un fronton, d'un pignon, en sont *les rampants;* on dit : *un pignon à deux rampants* et *un toit à deux rampants*, etc.

Un *arc rampant* est celui dont les naissances sont placées à des hauteurs inégales. Ainsi la plupart des *arcs-boutants* sont des *arcs rampants*.

Philibert Delorme nomme aussi *rampants* les nervures qui se détachent des croisées d'ogive et vont s'attacher à la partie inférieure d'une clef pendante.

RAPPORT (Ouvrage de). — C'est un ouvrage composé de pierres rapportées. *Voy.* Mosaïque.

RATIONAL. — Le rational est le nom d'une pièce de broderie d'étoffe précieuse que le grand prêtre des juifs portait sur la poitrine dans les grandes cérémonies religieuses. Selon Du Cange, le rational était un double carré de quatre couleurs tissu d'or, enrichi de douze pierres précieuses, sur chacune desquelles était gravé le nom d'une des douze tribus d'Israël.

On a quelquefois donné ce nom à une partie des vêtements ecclésiastiques. *Voy.* Chasuble.

RAVALEMENT. — Faire le *ravalement* d'un mur de pierres de taille, c'est en unir, en dresser, en racler la surface; pour un mur de briques ou de moellons, c'est en refaire les enduits.

RAYONNANT (Style ogival). — Comme nous l'avons dit à l'article Classification et à l'article Ogive, la période ogivale se divise en trois époques, le *style ogival à lancettes*, qui comprend le XIIIe siècle; le *style ogival rayonnant*, qui comprend le XIVe siècle; et le *style ogival flamboyant*, qui comprend le XVe siècle et le commencement du XVIe. *Voy.* Flamboyant, Lancette.

La limite qui sépare le style ogival primitif du style ogival secondaire est difficile à déterminer. Il y a de l'un à l'autre une transition insensible et où l'on ne peut distinguer que des nuances. Chacun sait comme il est délicat d'apprécier des nuances. Mais dans un grand nombre de beaux édifices, le style ogival rayonnant présente des caractères qui lui sont propres et qu'il a acquis par un développement particulier. C'est ici l'occasion de rappeler que les époques architectoniques ne commencent pas et ne finissent pas exactement avec les siècles auxquels elles ont imposé leur dénomination. Il ne serait pas impossible de trouver un édifice de la fin du XIIIe siècle, qui présenterait déjà les caractères du style ogival rayonnant.

Dès l'ouverture du XIVe siècle, le plan des grandes églises reçut une modification très-importante. Jusqu'alors on avait établi des chapelles latérales autour des bas-côtés de l'abside seulement. A cette époque on en ajouta le long des collatéraux de la nef principale, depuis les transsepts jusqu'au grand portail occidental. Cette addition acheva de compléter, pour ainsi dire, les cathédrales du moyen âge. Il est à noter que ces chapelles accessoires furent parfois ajoutées en sous-œuvre à des édifices plus anciens, comme à Coutances et à Laon.

L'axe de l'édifice est brisé légèrement vers la région absidale, comme cela se pratiqua au XIIe siècle et au XIIIe. *Voy.* Déviation de l'axe des églises.

La disposition générale des colonnes est toujours la même au XIVe siècle qu'au XIIIe. Le chapiteau est ordinairement orné de feuilles plus petites et plus nombreuses. Le fût des colonnettes perd déjà de ses proportions; il s'amincit de plus en plus et ressemble à un simple tore, à une baguette. On sent qu'il dégénérera encore, jusqu'à ce qu'il ne soit qu'une moulure prismatique.

Au XIIIe siècle, les fenêtres étaient d'abord formées par des lancettes simples et par des lancettes géminées. A partir du règne de saint Louis, les fenêtres de la région la plus élevée des monuments religieux s'élancent, s'élargissent et se multiplient. Alors elles sont traversées communément de deux légers meneaux toriques. *Voy.* Fenêtres. Au XIVe siècle, les fenêtres s'agrandissent encore, et leurs meneaux deviennent plus nombreux. L'amortissement de la fenêtre est formé de figures rayonnantes, de quatrefeuilles, de quintefeuilles et de rosaces. Dans beaucoup d'édifices, les fenêtres sont accompagnées, à l'extérieur, de colonnettes, et surmontées de pignons ou de frontons aigus.

En même temps que les fenêtres prennent un développement particulier, les roses augmentent leur diamètre et étalent les mille compartiments ciselés de leur brillante corolle. *Voy.* Rose.

Les architectes du XIVe siècle ne furent pas moins habiles que ceux du XIIIe dans l'art de bâtir les voûtes. Cette partie de nos édifices religieux est toujours bien construite : c'est le chef-d'œuvre de l'architecture propre du moyen âge.

Ces voûtes, si habilement construites, sont soutenues à l'extérieur par des contre-forts et des arcs-boutants analogues à ceux de l'époque ogivale primitive. La modification qu'on y apporte d'abord s'exerça sur la forme des clochetons, et les clochetons eux-mêmes, auxquels on substitua des aiguilles garnies de crochets, portées sur des bases carrées, octogones et parfois triangulaires. *Voy.* Arc-boutant, Contre-fort.

En comparant l'ornementation des édifices du XIVe siècle avec celle des édifices du XIIIe, on remarque une grande analogie dans les formes, mais une différence notable dans la manière de faire et dans les détails. Les moulures toriques sont communément moins prononcées et les profils plus maigres. Il faut avouer que ces différences sont plus faciles à saisir à l'œil, qu'à exprimer dans une description.

Les balustrades, au lieu d'offrir des arcades trilobées, présentent des trèfles, des quatrefeuilles, des quintefeuilles encadrés. Quand les arcades trilobées sont employées, elles sont très-aiguës.

A l'intérieur, la galerie du triforium est ordinairement ouverte et garnie de vitraux.

Dans la décoration du portail, la statuaire du XIVe siècle reproduit les mêmes sujets que celle du XIIIe; mais l'exécution en est plus fine et plus régulière dans l'ensemble. Jusqu'alors on avait représenté la sainte Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux; à partir du XVe siècle, on la représente debout et tenant l'enfant Jésus dans ses bras.

Les supports des statues en encorbellement sont, assez souvent au XIVe siècle, ornés de figures bizarres, de quadrupèdes, de reptiles, etc. On distingue quelquefois des figures encapuchonnées parmi les images satiriques. Le XVe fut beaucoup plus libre, et les moines y sont plus souvent exposés au ridicule et à la moquerie.

Les tours, surmontées de clochers, sont placées assez arbitrairement dans diverses parties de l'édifice, dans les monuments du XIVe siècle. On est beaucoup moins sévère, sous ce rapport, qu'on ne l'était au XIIIe siècle. Elle sont élevées tantôt à la façade de l'ouest, tantôt au centre du transsept, tantôt sur l'un des transsepts.

II.

L'église de Varzy, au diocèse de Nevers, peut être considérée comme une des plus intéressantes églises paroissiales de la France entière, du style ogival rayonnant. Nous en donnons ici la description.

Eglise de Varzy. — L'église paroissiale de Varzy est une œuvre remarquable de cette belle architecture du XIVe siècle. Mais avant d'en esquisser l'intérieur et l'extérieur, disons quelques mots de sa fondation et de l'époque de sa consécration. Suivant une longue note manuscrite rédigée par l'abbé Lebœuf, l'église de Varzy aurait été bâtie au XIe siècle. Selon M. Mérimée, le monument toucherait au XVe siècle. Plusieurs personnes ont attaché trop d'importance au sentiment de l'abbé Lebœuf, et ont voulu argumenter de ce fait pour attribuer au style ogival une ancienneté qui ne lui appartient pas, et pour donner à l'église qui nous occupe une antiquité qui ne saurait lui convenir. Les caractères architectoniques démentent positivement la date du XIe siècle, époque où florissait dans toutes nos provinces le style romano-byzantin, si sévère dans ses dispositions essentielles, si grave dans son ensemble, si réservé dans son ornementation. L'opinion de M. Mérimée n'est ici de nulle valeur, parce que c'est à peine s'il a daigné jeter un coup d'œil rapide sur ce monument, de même que sur Saint-Martin de Clamecy.

Une inscription gravée sur une table de cuivre et parfaitement conservée, suspendue à l'un des piliers de l'église de Varzy, nous explique très-clairement la date que nous devons admettre pour la masse de la construction. Nous la citerons textuellement.

Mil cent et deux l'église Sainct-Pierre
Dict de Varzy noble ville fondée
En ce béni lieu parrochial s'asserre
Maint crestian por Dieu servir et querre
Son vray salut de cueur et de pensée
Le propre jour de Sainct-Michel dédiée
Fut sainctement l'église dessus dicte
L'an mil troys cens cinquante, vouée
A Jesus Crist et du nom appellée
A son apostre a qui elle est bénicte.

La date de 1350, époque de la consécration de l'église de Varzy, coïncide d'une manière frappante avec le style architectural de la plus grande partie du monument, qui porte évidemment l'empreinte de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe. La fondation de 1102 aura sans doute été poursuivie avec une excessive lenteur, tandis que, dans les deux siècles suivants, œuvre aura été conduite avec la plus vive ardeur. La pureté du style et la grandeur de l'édifice attestent les hautes et salutaires influences des personnes qui présidaient à la construction immédiatement avant la dédicace.

En attachant à l'analogie toute l'importance qu'on ne saurait lui refuser sans injustice dans les sciences d'observation, nous arriverons, d'après les principes de la critique archéologique, à un résultat semblable. Pour quiconque voudra analyser scientifiquement tous les caractères architectoniques de l'église de Varzy, il ne demeurera pas longtemps douteux que le monument doit être rapporté au style ogival secondaire ou rayonnant.

L'effet général de cette église est imposant. Les proportions en sont habilement établies, et dans les coupes principales règne une harmonie surprenante. On y admire autant la majesté de l'ensemble que la grâce et la délicatesse des détails. Il est vivement à regretter que le pavé ait été exhaussé de manière à cacher la base des piliers ; l'élancement de la voûte y perd considérablement, et la régularité de l'ordonnance architecturale se trouve détruite.

Le plan est à trois nefs, avec transsept, large abside, mais sans déambulatoires ni chapelles accessoires. Les piliers de la nef principale sont arrondis et contournés de quatre tores majeurs qui ne montent que jusqu'au chapiteau. Sur le tailloir de ce chapiteau à feuilles recourbées viennent s'appuyer des faisceaux de colonnettes effilées, couronnées de chapiteaux à feuillages variés. Les voûtes sont soutenues sur des nervures toriques, où l'on voit poindre un com-

mencement de moulure prismatique, comme nous l'avons noté précédemment en parlant de l'église de Saint-Martin de Clamecy. Le *triforium* mérite d'attirer l'attention ; il est composé de longues arcades trilobées, d'une heureuse conception. La galerie n'est ouverte qu'à l'intérieur de la nef, et la courbure de l'arc montre la naissance de la ligne saillante que nous venons de mentionner. L'abside polygonale, éclairée par de hautes fenêtres, partagées par des meneaux en colonnettes, et surmontées des figures rayonnantes des quatrefeuilles et des rosaces, est d'un riche et grandiose effet. Il ne faudrait que de la volonté pour rendre à cette portion de l'édifice toute sa pureté originelle; on n'y voit aucune mutilation, et, ce qui n'est pas moins agréable, aucune construction importante qui puisse en faire regretter la destruction. Le transsept paraît d'autant plus étroit que la voûte en est plus élevée. Il est déshonoré par d'ignobles passages de communication, établis à une certaine hauteur, d'une muraille à l'autre. Plusieurs fenêtres, par leur forme élancée et par la courbe gracieuse de l'ogive, rappellent les plus élégantes fenêtres à lancettes de la période ogivale primaire. Au fond de la nef principale, au-dessus de la porte d'entrée, on voit se déployer une superbe fenêtre rayonnante, séparée en compartiments par trois meneaux, dont l'amortissement est rempli par l'épanouissement d'une rose remarquable. Cette splendide fenêtre, de même que tous les arcs du monument, est entourée de moulures arrondies, séparées par des baguettes légères ou par des gorges et des scolies profondes. Les murs extérieurs sont tous d'une robuste construction; c'est à peine si les siècles y ont imprimé la trace de leur passage. Les portes latérales sont d'une simplicité qui n'est pas dépourvue d'élégance, l'ouverture est en forme de grande arcade trilobée, ornée de colonnettes à chapiteaux feuillagés et de moulures toriques. Le portail principal présente également une décoration austère. Les pieds-droits sont accompagnés de colonnettes, sur le fût desquelles apparaît encore une ligne légèrement saillante. Dans la voussure, on a sculpté un triple rang de feuilles variées, travaillées avec délicatesse et sentiment. La grande fenêtre centrale qui s'ouvre à l'entrée de la nef, fait la principale gloire du frontispice. Deux arcs-boutants sont appuyés sur les flancs de la façade occidentale et en forment le complément, tout en servant à en assurer la solidité. Sur les transsepts, à l'extérieur, s'élèvent deux tours carrées qui communiquent à la masse générale du mouvement et de la vie.

Tableau des principales églises du XIVe *siècle* (d'après M. de Caumont).

La Sainte-Chapelle du château de Vincennes. Fondée en 1379. Brillant exemple de l'architecture ogivale rayonnante ou secondaire.

Cathédrale d'Amiens. Les transsepts, en partie, les chapelles latérales de la nef, différentes reprises, etc., etc.

Cathédrale de Paris. La porte rouge, quelques chapelles latérales de la nef.

Saint-Severin, à Paris. Quelques parties de façade et le portail voisin au nord. Deuxième partie du XIVe (1347-1389).

Cathédrale de Rouen. La chapelle de la Vierge. Diverses retouches. Quelques parties des transsepts appartiennent probablement aussi au XIVe siècle.

Eglise Saint-Ouen de Rouen. En partie. La première pierre fut posée en 1318 par l'abbé Mardagent, qui mourut en 1339, après avoir construit la plus grande partie du chœur et les onze chapelles qui l'entourent; il laissa à ses successeurs le soin de poursuivre l'entreprise; les travaux furent continués assez lentement, car la croisée, la tour centrale et d'autres parties ne sont que du XVe.

Eglise de Fécamp. Côté sud du chœur. Grandes fenêtres à meneaux légers.

Saint-Pierre de Caen. La magnifique tour (sauf le porche qui précède le portail) construite en 1308, ainsi que l'atteste une inscription.

Cathédrale de Bayeux. Le portail appliqué après coup sur la façade de l'église; quelques-unes des chapelles latérales de la nef, peut-être une partie des transsepts.

Prieuré de Sainte-Gauburge (Orne). L'église et l'ancien cloître au moins en partie de la première partie du XIVe, d'après M. de la Sicotière, qui en a donné la description.

Cathédrale de Coutances (Manche). Quelques-unes des chapelles latérales de la nef. La chapelle de la Vierge, bâtie par Silvestre de la Cervelle, dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Eglise de Montbourg (*Id.*). Consacrée en 1319 par Guillaume de Thieuville, évêque de Coutances, d'après les recherches de M. l'abbé de la Marre.

Eglise de Saint-Malo (Ille-et-Vilaine). Le chœur seulement. Aux grandes fenêtres du clerestory et au triforium à doubles arcatures trilobées, surmontées d'une ouverture à quatre lobes, j'ai jugé cette église de la première moitié du XIVe siècle ; elle pourrait toutefois avoir été commencée au XIIIe. Les chapiteaux des colonnettes ont la forme qu'on leur donnait à cette époque.

Eglise de Tréguier (Côtes-du-Nord). Construite postérieurement à 1339. Cette église est du reste de plusieurs époques et offre beaucoup de parties du XVe.

Eglise Sainte-Trinité, à Vendôme. Le chœur, les chapelles qui l'entourent, et les premières arcades de la nef à partir du transsept.

Cathédrale de Tours. Partie des transsepts et de la nef.

Eglise collégiale de Mézières (Indre). En partie. Consacrée en 1339.

Cathédrale de Bourges. Quelques-unes des chapelles latérales de la nef. Diverses parties de l'édifice.

Cathédrale de Poitiers. La façade occidentale et les trois portails.

Cathédrale de Limoges. Quelques parties.

Eglise d'Uzeste (Gironde). Construite en partie par Bertrand de Gouth, archevêque de Bordeaux, qui devint pape en 1305, sous le nom de Clément V, et qui fut enterré dans cette église en 1316.

Saint-Emilion (*Id.*). En partie. Le portail latéral en saillie sur le mur de l'église, autrefois orné des statues des douze apôtres.

Cathédrale de Rodez. Diverses parties seulement, difficiles à délimiter des autres qui sont du XVe siècle. Les parties basses peuvent dater du XIVe.

Cathédrale de Narbonne. Quelques parties, notamment les chapelles latérales, dont deux furent fondées par Gilles Aybelin, mort en 1318. D'autres parties de l'église ne sont que du XVe siècle, et le reste doit dater de la fin du XIIIe.

Eglise Saint-Laurent, au Puy. En grande partie. Peu intéressante.

L'abbaye de la Chaise-Dieu. En partie. Eglise fondée en 1343, et terminée vers la fin du XVe siècle; monument décrit par M. Branche.

Saint-Matthieu à Gênes (Italie). Probablement quelques parties de l'église. Le charmant cloître qui l'avoisine, construit en 1308; ainsi que l'atteste l'inscription suivante, que j'ai lue sur l'abaque d'un des chapiteaux des colonnes : A. D. M. CCC VIII. *kl.* (calendas) *aprilis*.

Cathédrale de Nevers. La nef (sauf l'extrémité, qui est romane). Quelques parties du pourtour du chœur. Le corps de ce dernier paraît du XVe siècle.

Cathédrale de Fribourg (Suisse). Quelques parties. Cette église, commencée en 1283, a été continuée dans le XIVe siècle. Diverses parties ne datent que du XVe.

Notre-Dame de l'Epine, près Châlons (Marne). En grande partie.

Cathédrale de Troyes. Quelques parties. Peut-être quelques-unes des arcades de la nef au-dessous du triforium qui appartient au style du XVe siècle. Je suppose que l'édifice aura été interrompu au-dessus du 1er ordre, et qu'au XVe siècle on aura repris les travaux.

Cathédrale de Metz. La nef construite en grande partie depuis 1362.

Eglise Saint-Thomas, à Strasbourg. Le chœur. (La nef est plus ancienne.)

Cathédrale de Strasbourg. La nef et la façade occidentale, en grande partie. On sait que Ervin de Steinbach, mort en 1318, avait élevé la façade jusqu'au-dessus du premier ordre, c'est-à-dire jusqu'au-dessus de la grande rosace; que son fils Jean, mort en 1339, continua l'édifice : c'est à lui qu'on doit le second ordre de la façade, et peut-être une partie du troisième. La plate-forme ne fut achevée qu'en 1365. La belle tour qui la surmonte est d'une époque postérieure. En avant du mur de façade on a jeté un réseau d'arcades et de colonnettes détachées qui offrent, ainsi que l'ont dit avec raison plusieurs archéologues, un voile transparent. Je suppose que des additions ont eu lieu dans la décoration de cette façade. La hauteur jusqu'à la terrasse est de 230 pieds.

Cathédrale de Cologne. Le chœur en partie consacré en 1322. La première pierre avait été posée en 1248.

Cathédrale de Francfort. Le chœur et les transsepts. Le chœur commencé en 1315. Le transsept nord fut fait plus tard; le transsept sud fut commencé en 1352.

Cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Le chœur construit en 1353.

Eglise de Huy (Belgique). En grande partie. Eglise fort élégante et très-élevée, longue de 70 mètres, large de 28 mètres, dont le style annonce bien le XIVe siècle; elle a été commencée en 1311.

REDENT. — Lorsqu'un mur est bâti sur un terrain incliné, et qu'on ne peut faire suivre à son chaperon le sens de la pente, on est forcé de pratiquer de distance en distance des ressauts dont le profil figure celui des marches d'un escalier; ce sont ces ressauts qu'on appelle *redents*, et cette expression s'emploie dans un sens général pour désigner tout ce qui présente à peu près la forme en gradin que nous venons d'indiquer. Cette expression convient aux ressauts que la plupart des contre-forts montrent dans leur profil, à une certaine hauteur; seulement, comme ils sont généralement inclinés, ils sont ordinairement garnis de *redents en talus* ou *en glacis*.

REDIMICULUM. — On donnait le nom de *redimiculum* à une espèce de ceinture que les dames romaines étaient dans l'habitude de porter. Après avoir entouré deux fois le cou, cette ceinture se croisait sur la poitrine, passait sur les côtés, et faisait quelques tours pour assujettir la robe fermement sur les reins. Suivant Buonarotti, les peintres chrétiens primitifs ont donné cette sorte de ceinture aux anges, ainsi qu'au bon Pasteur. C'était sans doute, pour les chrétiens, un ornement allégorique, en ce qu'il offrait la figure de la croix. Il était de couleur pourpre.

REFOUILLER.—C'est donner beaucoup de relief aux parties saillantes d'une sculpture, en creusant profondément les plis d'une draperie ou les interstices des feuilles d'une guirlande ou d'un bouquet de fleurs et de feuillages. Les ornements de sculpture ont été refouillés au XVe siècle avec le plus grand soin et une extrême adresse. On a peine, en certaines circonstances, à se rendre compte de la manière dont on a assuré la solidité des feuilles et des tiges qui semblent ramper à la surface des murailles et n'y point adhérer. Il en résulte un effet piquant et un jeu de lumière et d'ombre fort agréable à l'œil; il en résulte malheureusement aussi de la sécheresse dans les lignes et de la dureté dans l'ensemble.

RÉGLET. — Moulure, synonyme de FILET et de LISTEL (*Voy.* ces mots).

REINS DE VOUTE. — On appelle ***Reins***

de voûte l'espace compris entre un plan vertical qui s'élèverait de la naissance de l'extrados d'une voûte et un plan horizontal tangent au sommet de cet extrados. Les *reins de voûte*, dans les constructions du moyen âge, sont communément remplis d'un léger blocage; quelquefois ils restent vides.

Le parement des reins d'un arc s'appelle *tympan de l'arc*. Il est fréquemment orné soit d'un médaillon, soit d'arcatures, soit d'un réseau flamboyant. Les antiquaires anglais l'appellent *spandrel* ou *spandril*.

RELIEF. — On dit qu'un ornement est en relief quand il fait saillie sur le nu d'une muraille ou du champ qu'il occupe. Il est en *bas-relief* lorsque la saillie est peu considérable; il est, au contraire, en *haut-relief* quand cette saillie est considérable; enfin, il est en ronde-bosse, quand il est détaché et libre. *Voy*. Bas-relief.

RELIQUAIRE. — Les vases, coffres ou coffrets, destinés à contenir les reliques des saints ont été et sont encore de formes si variées, qu'il est difficile d'en donner une description détaillée. L'art a épuisé toutes ses ressources, et la richesse toutes les matières les plus précieuses, pour faire et décorer les reliquaires.

Parmi les reliquaires les plus remarquables que nous possédions encore, on doit compter la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle; la châsse des rois mages, à la cathédrale de Cologne; la châsse de saint Sébald, à Nuremberg; la châsse de saint Taurin, à Evreux. Il en existe également plusieurs en Italie et en Sicile d'un travail admirable.

Il y avait autrefois dans le trésor de l'abbaye de Saint-Basile, près de Reims, une châsse magnifique renfermant les ossements de saint Basile. Cette châsse était construite en forme de chapelle, de six pieds de long sur un pied six pouces de large, recouverte de lames d'argent ciselé. Sur le bord on lisait l'inscription suivante : *Facta est hæc theca a domino Hugone, abbate secundo, in qua positum est corpus almi Basilii, anno incarnati Verbi* 1121, *regnante Ludovico Francorum rege, anno regni* XIII, *archiepiscopatus vero Rodulphi* XIV. A la tête, sur une plaque d'argent, on voyait l'image de Notre-Seigneur dans sa majesté, assis sur un trône de gloire et foulant sous ses pieds le dragon infernal. Autour des moulures on lit ces paroles du roi David : *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.*

Au pied était l'image de la sainte Vierge, assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Sur la bordure on lit l'inscription suivante :

VIRGO, DEI GENITRIX, QUEM TOTUS NON CAPIT ORBIS,
IN TUA SE CLAUSIT VISCERA FACTUS HOMO.

Sur les côtés, on voyait huit sujets tirés de la vie de saint Basile, et sur le couvercle la figure des douze apôtres dans douze riches compartiments. (*Trésors des églises de Reims*, par Prosper Tarbé.)

Parmi les châsses les plus célèbres que possédait jadis l'Angleterre catholique, avant la Réformation, nous devons mentionner celle de saint Alban, à l'abbaye de Saint-Alban; celle de saint Thomas de Cantorbéry, dans la cathédrale de Cantorbéry; celle de saint Erkenwald, dans la cathédrale de Saint-Paul, à Londres; celle de saint Edouard le Confesseur, dans l'abbaye de Westminster; celle de saint Swithun, à Winchester; celle de saint Guthlac, dans l'abbaye de Croyland; celle de saint Cuthbert, à l'abbaye de Durham; celle de saint Thomas di Cantilupe, à Hereford; et celle de saint Frideswide, à l'église du Christ, à Oxford. De tous ces reliquaires, celui de saint Edouard le Confesseur subsiste seul, mais nu et dépouillé.

Les reliquaires portatifs furent exécutés en or et en argent, ornés de pierres précieuses; en bois couvert de plaques de métal précieux; en cuivre doré et émaillé; en bois artistement peint et doré, orné de cristaux; en ivoire, dont les différentes pièces étaient unies par des métaux; enfin en bois recouvert de riches étoffes et de broderies élégantes.

Ces reliquaires étaient placés, 1° sous l'autel; 2° sur l'autel; 3° autour du sanctuaire; 4° dans des chapelles spéciales.

Dans l'*Histoire de la ville de Bayeux*, par le chanoine Béziers, nous lisons les détails suivants sur les châsses de la cathédrale de Bayeux, qui faisaient un des principaux ornements de cette église, avant qu'elle eût été pillée par les protestants, en 1563. Ces détails sont extraits d'un inventaire de 1476.

« La châsse de saint Ravend et saint Rasiph, laquelle contenait les corps précieux de ces saints martyrs. Elle était par derrière d'argent doré ou travaillé en martelure : le devant, les deux bouts et le haut étaient de fin or, chargés d'images en bosses aussi d'or, enrichis de grands et riches émaux et de pierres précieuses de plusieurs sortes : elle était soutenue de quatre pieds de cuivre doré en façon de pieds d'aigle.

« La châsse de saint Pantaléon, qui renfermait le corps de ce glorieux martyr, était toute d'argent doré, chargée d'images élevées, enrichies de tous côtés de saphirs, perles et autres pierres précieuses de diverses sortes : à l'un des bouts était l'image du Saint-Sauveur, et à l'autre une image de Notre-Dame, qui avait un beau saphir environné de trois perles et autres petites pierreries; et à un des côtés, au milieu, était l'image de Notre-Seigneur qui avait un très-beau et riche saphir en sa poitrine : elle était portée sur quatre lions et deux serpents de cuivre doré.

« La châsse de saint Antonin contenait le corps de ce saint martyr; faite assez nouvellement et d'une très-belle façon, elle était toute d'argent doré, chargée d'images en bosse, ornée aux chapiteaux de grosses perles et d'autres pierres précieuses : à l'un des bouts il y avait un très-gros saphir, et à l'autre une très-grosse grenade; et au-dessus de la châsse une espèce de tour d'argent

doré, portée sur quatre lions de cuivre doré.

« La châsse de saint Regnobert renfermait le corps de ce saint évêque de Bayeux ; elle était toute d'argent doré; au haut d'un des côtés était l'image de Notre-Seigneur qui avait en sa poitrine un gros saphir : tout ce côté et les deux bouts chargés d'images d'évêques en bosse, ornés de pierres précieuses, l'autre côté, qui était sans images, avait au milieu un gros béril rond, autour duquel étaient écrits deux vers qui commencent par ces mots : *Custodis nos*, et au-dessus, au milieu, était attaché un autre gros béril rond par quatre barres d'argent doré. Cette châsse était portée sur quatre pieds de cuivre doré en forme de pieds de loup. »

En 1408, Guillaume, abbé de Saint-Germain de Paris, fit refaire la châsse de saint Germain avec la plus grande somptuosité. On en peut voir la description dans l'Histoire de l'abbaye de Saint-Germain par dom Bouillart. On trouve dans ce même livre le marché fait avec les orfèvres de Paris chargés de faire cette châsse. C'est une pièce fort curieuse.

A Rouen, il y avait la fameuse châsse de saint Romain, dite *la fierte de saint Romain.* On la portait solennellement dans la ville le jour de l'Ascension, jour auquel le chapitre avait le privilége de délivrer un prisonnier condamné à mort. On voit de curieux détails sur cette procession dans le *Voyage liturgique* du sieur de Moléon (Lebrun Desmarettes).

Il serait impossible de faire un inventaire détaillé des immenses richesses artistiques que possédait jadis la France en reliquaires de toute espèce. Ces trésors ont disparu pour toujours, et nous n'en avons plus qu'un *souvenir historique.*

Ajoutons, cependant, en terminant, qu'il y avait dans certaines églises, au moyen âge, des reliquaires en forme de statues, de bustes, de têtes, de bras, etc., dans lesquels on enfermait quelques parcelles de reliques. Félibien en mentionne plusieurs qui existaient autrefois dans le trésor de Saint-Denis. Dugdale, dans son *Monasticon anglicanum*, en fait connaître également un grand nombre qui se trouvaient jadis dans les églises catholiques de l'Angleterre.

RELIQUAIRE. — Le mot *reliquaire* ne signifie pas toujours le lieu ou le monument où sont enfermés les restes d'un martyr ou d'un saint. Dans certaines localités, il est synonyme d'*ossuaire*, et sert à désigner spécialement de petits édifices élevés dans les cimetières, ou des cryptes pratiquées au-dessous, où l'on dépose les ossements retirés des tombes abandonnées ou des fosses ouvertes dans les cimetières pour de nouvelles sépultures. *Voy.* Charnier et Ossuaire.

RENAISSANCE. — I. Dès la fin du xve siècle, on voit apparaître dans nos édifices religieux, et surtout dans les monuments civils, le germe d'un art nouveau. Cet art conserve encore les traditions de l'art ogival, mais il s'affranchit de certaines règles, il admet des formes dont on ne connaissait point d'exemples jusque-là, il s'inspire ailleurs qu'aux sources chrétiennes, il cherche des modèles ailleurs que dans nos grandes constructions nationales. A la même époque, une grande agitation régnait dans les esprits. C'était le moment où les littérateurs étudiaient et copiaient les auteurs de l'antiquité classique; où les architectes commençaient à copier aussi les œuvres des anciens et celles des Italiens. Ajoutons à cela qu'un besoin de vague changement préoccupait le monde. Bientôt l'Allemagne retentit de l'appel à la révolte contre l'autorité, à la voix d'un moine apostat, accompagné d'autres apostats. Ce n'était pas l'appel à l'indépendance, c'était encore moins l'appel à la tolérance religieuse que faisaient Luther et ses disciples. Les faits l'ont bien démontré. L'esprit de cette prétendue réformation fermentait en France, comme ailleurs. Mais les malheurs, chez nous, furent alors moins terribles que chez nos voisins, jusqu'à ce que le même génie de troubles, de révolutions, de désordres vint armer les protestants contre les lois, le prince et la patrie, qu'ils tentèrent en vain, à plusieurs reprises, de vendre à l'étranger.

Le retour à l'étude des auteurs classiques de la littérature grecque et latine fut appelé la ***Renaissance des lettres.*** Lorsque les progrès du nouvel art de bâtir furent assez avancés, on appela cette architecture différente de celle qui avait régné avec tant de gloire durant tout le moyen âge, l'*architecture de la Renaissance.* Ce n'était pas cependant une *Renaissance*, car on quittait un art savant, complet, ayant ses modèles et ses formules, un art indigène, national, un art en parfaite harmonie avec les conditions de notre climat, avec les besoins des cérémonies chrétiennes ou ceux de notre civilisation française. Aussi, quel fut le terme de cette prétendue Renaissance? l'abandon absolu de nos arts propres et la copie servile des monuments de l'antiquité. Ce n'était pas là un progrès : c'était au contraire une décadence. Il faut étudier les bons modèles : mais les copier servilement, ce n'est pas avancer, c'est reculer.

Le style classique, cependant, ne remplaça pas immédiatement l'architecture chrétienne. Il y eut une sorte d'oscillation dans les principes, et il en résulta un mélange, une fusion des formes particulières à chaque style : ce n'est plus l'art ogival, ce n'est pas encore l'art grec ou romain. C'est ce style de transition, de passage, de fusion, qui est, à proprement parler, le style de la Renaissance.

Tout n'est pas d'emprunt dans l'architecture de la Renaissance. On y trouve des dispositions originales, des motifs de décoration qui ne sont qu'à elle et qu'elle peut revendiquer avec honneur et à bon droit. On voit que le génie des artistes conservait toujours son indépendance. Il ne perdit sa liberté et ses franches allures que lorsque le retour à l'art antique fut accompli dans son entier.

Essayons maintenant de tracer la marche

de la Renaissance française proprement dite. Ce serait une erreur de confondre la Renaissance française avec la Renaissance italienne. Celle-ci naquit et se développa la première, mais sous des influences et avec des caractères qui ne se rencontrèrent pas en France. Les édifices de notre pays construits dans la première moitié du XVIe siècle ont une physionomie toute française.

II.

Renaissance française. — En l'absence des traces complètes de nos grands manoirs royaux et féodaux du XIVe siècle, tels que le Louvre de Charles V, les hôtels de Saint-Pol et des Tournelles, le château de Wincestre, dépôt des trésors d'art de Jean, duc de Berri, etc., etc., nous prendrons le point de départ de l'architecture civile de la France dans un monument que nous a conservé, au milieu de tant de dévastations, la prévision éclairée d'un grand ministre, Colbert, qui en fit l'acquisition pour en doter la ville de Bourges. Cet hôtel participe déjà, dit M. Dusommerard (tom. I, pag. 165), à quelques égards seulement, de l'influence du goût italien. L'époque de cette construction, 1441, correspond, il est vrai, à celle où l'architecture civile italienne commençait à suivre le mouvement imprimé d'abord à la sculpture, dès le commencement du même siècle, par les admirables travaux des Ghiberti, Donatello, etc. Toutefois, en reconnaissant qu'il n'en fut pas chez nous de l'architecture civile comme de celle religieuse, qui nous appartient plus particulièrement, et où le génie de nos modestes maîtres ès-œuvres plana fièrement au-dessus de toutes les combinaisons exotiques, sans daigner même interroger l'art étranger sur les formules-pratiques que l'étude leur révéla plus admirables encore; et tout en convenant que, plus timides, nos constructeurs du XVIe siècle empruntèrent volontiers à l'Italie leurs moyens de succès, il faut reconnaître qu'ils eurent, ainsi que les premiers architectes italiens appelés par nos rois, le bon esprit de ne pas brusquer la transformation de l'art. Tenant compte des conditions du climat, des exigences que comportaient nos saisons pluvieuses, le séjour des neiges, etc., ils eurent le soin de conserver à leurs édifices les immenses combles nivelés sous Henri II, puis surgissant de nouveau sous Henri IV, mais en prenant le soin de les alléger par une crête à jour se dirigeant vers le ciel, d'en briser l'aspect monotone par d'élégantes lucarnes armées et dentelées, liées souvent entre elles, comme au palais de justice de Rouen, par des rubans capricieux servant à la fois d'ornements et de contre-forts, et d'où sortaient des pinacles supportant des statues, et d'en masquer la base par des balustrades variées, qui, comme à l'hôtel de Cluny, terminent si gracieusement l'appareil en pierre de l'édifice, et marient la galerie italienne à la forme gothique. C'est ainsi que le savant Giocondo, témoin et coopérateur des travaux tout italiens de Bramante et de son école, en construisant, à Paris, d'après l'ordre de Louis XII, le palais de la Chambre des Comptes, n'a négligé aucune des ressources que lui offrait notre système d'encorbellement et d'allégement des masses par leurs détails, et s'est borné à en multiplier les effets en épurant les formes, rendant ainsi d'une exécution plus difficile et plus coûteuse encore ce mode d'ornementation poursuivi pendant une partie du XVIe siècle par d'autres Italiens, notamment à Brou, mais devant lequel recula bientôt l'épargne de François Ier, et sans doute aussi le besoin de signaler le règne de ce prince, tout spécial quant aux arts, par un système architectural qui lui fût propre

L'influence italienne, qu'on devine à peine dans le manoir de Jacques Cœur, du milieu du XVe siècle, devient bien plus sensible dans les édifices de ce siècle, époque de l'invasion en France des artistes ultramontains ramenés d'abord par Charles VIII, appelés ensuite par Louis XII et par son ministre pour reproduire en France des souvenirs recueillis dans l'expédition du Milanais, puis débordant de toutes parts à l'appel de François Ier. Bientôt disparurent, sous les influences italiennes, les germes de notre art français, qui ne refleurit avec quelque vigueur que sous Henri II. Philippe de Comynes nous a peint (liv. VIII, chap. 18) Charles VIII, séduit, sans doute, par l'effet des grands travaux des Brunelleschi, des Alberti, etc., et aussi par le désir assez naturel de laisser des traces durables de son voyage tout chevaleresque, « amenant de Naples plusieurs ouvriers excellents en plusieurs ouvrages, comme tailleurs et peintres, pour élever à Amboise le plus grand édifice que commença le roy, et dont les patrons étoient faits de merveilleuse entreprise et dépense ; » il nous parle aussi « des tours encore debout où l'on monte à cheval, et d'autres travaux. »

Louis XII dut continuer ses travaux à son usage, et bientôt, témoin à son tour des prestiges d'un art nouveau pour ses yeux à Milan et à Gênes, il enchérit encore sur les dispositions de son devancier. Lorsque Louis XII occupa Milan, en 1499, le Bramante, célèbre dès 1476, avait déjà construit dans cette ville, sous le patronage de Ludovic Sforce, des monuments non moins remarquables que ceux qui excitèrent l'admiration de Charles VIII dans la haute Italie, entre autres les beaux cloîtres du monastère de Saint-Ambroise. Peut-être que, livré à lui-même, Louis XII, plus occupé de ses embarras politiques que de la culture des arts, et très-sobre d'ailleurs des dépenses de luxe, qui se résolvaient en charges pour son peuple, eût résisté à la tentation d'imiter Charles VIII; mais Georges d'Amboise, en qui le père du peuple avait, selon l'expression de Jean d'Auton, « parfait amour et singulière confiance, » ne laissa pas échapper cette occasion de donner une plus savante

direction aux travaux qu'il exécutait et aux pensées d'art qu'il méditait.

L'habile constructeur de la salle du conseil de la ville de Vérone, le savant fra Giacondo, littérateur, antiquaire, ingénieur, éditeur de Vitruve, collaborateur de Michel-Ange dans le grand œuvre de Saint-Pierre, etc., ouvrit, sous le haut patronage du cardinal-ministre, la marche que suivirent plus tard Léonard de Vinci et tant d'autres célébrités italiennes; mandé à Paris, spécialement, dit-on, pour diriger la construction du Pont-Notre-Dame, dont la première pierre fut posée le 28 mars 1500, et la dernière le 10 juillet 1507, il y mena de front divers travaux, notamment ceux du palais de la Chambre des Comptes.

Plusieurs écrivains, dont les ouvrages sur les arts ont perdu de leur autorité depuis quelques années, surtout quand il est question des arts au moyen âge et à la Renaissance, ont avancé que les artistes français de la fin du xve siècle et du commencement du xvie n'ont rien produit qui puisse être comparé aux œuvres des artistes italiens de la même époque. En étudiant mieux notre histoire artistique, on a découvert que plusieurs ouvrages attribués aux Italiens venus en France, appartenaient à des artistes français. Nous citerons en preuve les travaux des Lejust et de Valence de Tours. On peut consulter sur ce sujet le tome Ier des *Arts au moyen âge*, par M. Dusommerard, et la première partie de la *Monographie de l'église Saint-Denis*, par M. Guilhermy.

Le talent de Lejust ne constituait pas à Tours, en faveur de l'art français de la Renaissance, une heureuse mais unique exception. Vainement objecterait-on que cet artiste doit faire exception, parce que, ayant été envoyé à Rome par le cardinal d'Amboise, Georges Ier, pour étudier les arabesques de Raphaël, il put y prendre des leçons de Michel-Ange, comme Jacques d'Angoulême, et venir les mettre à profit à Tours, comme firent les frères Jacques à Reims, dans les belles figures du mausolée de Saint-Remi, les frères Richier à Saint-Mihiel, dans l'exécution du sépulcre de l'église de cette ville. A une époque antérieure à l'arrivée des Italiens en France, il y avait à Tours deux sculpteurs presque homonymes, également employés par le roi. Peut-être trouverait-on le véritable chef de cette école de Tours dans *Anthoine Juste*, ou *de Just*, dont M. Deville a découvert le nom parmi ceux des artistes qui travaillaient au château de Gaillon dès l'année 1497, époque où Michel-Ange, âgé de vingt-trois ans, ne faisait pas encore école, et où furent exécutées chez nous les élégantes sculptures dont il nous reste de beaux débris.

Ajoutons, pour surcroît de témoignage de l'existence, dès la fin du xve siècle, de cette famille d'artistes florissant à Tours, comme celle des Pilon florissait en Anjou, que les diverses histoires de cette ville, notamment celle de Chalmel, et un mémoire de M. Lambron de Lignim, inséré dans le tome II des *Annales de la Société archéologique de Touraine*, nomment positivement deux sculpteurs frères, du nom de Lejust, comme auteurs de divers mausolées exécutés en Touraine dans le même intervalle de temps, du règne de Charles VIII jusques et y compris celui de François Ier, tels que le tombeau élevé aux quatre enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, qui, du chœur de l'église de Saint-Martin de Tours, fut transféré dans une des chapelles de l'église métropolitaine de Tours; les deux monuments de la famille Gaudin, qui, placés d'abord au prieuré de Bondésir, près de La Bourdaisière, furent plus tard réunis à Amboise, et surtout le mausolée de Thomas Bohier, chambellan de Louis XII et de ses trois successeurs, et général des finances sous les derniers, à qui l'on doit la belle création de Chenonceaux, et de Catherine Briçonnet, sa femme, monument qui était placé dans l'église de Saint-Saturnin de Tours.

Qui pourrait douter maintenant, après un tel concours de preuves, qu'à l'époque même où Charles VIII entreprenait, selon les termes de Comynes (liv. VIII, chap. 18), à Amboise, où il mourut le 7 avril 1498, « le plus grand édifice que commença le roy, tant au château qu'en ville, avec les ouvriers excellents en plusieurs ouvrages, comme *tailleurs* (sculpteurs) et peintres qu'il avait amenés de Naples, » il n'existât, à quelques lieues de cette résidence royale, une pépinière d'artistes non moins habiles *tailleurs*, peintres, et même *maîtres ès-œuvres*, tels que les Just, les Fouquet et les Pierre Valence?

Or, ce qui existait à Tours, au moins dès la fin du xve siècle, n'était que la continuation des traditions antérieures, consacrées, surtout à Paris, par Charles V, et à Dijon par son frère Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, qui, possesseur d'abord du comté de Touraine, put contribuer à y semer les germes d'art qui fructifièrent si bien sur ce sol favorisé du ciel; et tout prouve que la Touraine n'avait pas seule ce privilége d'exploitation commun à diverses capitales d'autres provinces, notamment à Rouen, où, dès 1497, la ville pourvoyait presque seule par ses artistes, tels que Roger Ango, Roulland-Leroux, Pierre Desaulbeaux, Regnaud Therouyn, Jean Chaillou, André Le Flament, etc., etc., non-seulement à la construction d'édifices, comme le palais de justice, le portail et les tours de la cathédrale, mais encore à l'érection de la belle maison de plaisance de son archevêque.

En Bretagne, où le mausolée de François II, à la cathédrale de Nantes, terminé en 1507 par un artiste tourangeau, Michel Columb ou Columbeau, formerait seul un témoignage que confirmeraient d'ailleurs de nombreux monuments encore existants en partie, de même que pour l'Anjou, aux preuves de la chronologie de notre art statuaire subsistantes dans ce qu'on nomme vulgairement les saints de Solesmes, on pourrait ajouter ce que dit d'Agincourt, assez indifférent sur ces sortes de constatation, des

monuments du xve siècle, du château du Vergier et de l'église Sainte-Croix en dépendant, qu'il visita en 1764; tels que la statue en marbre du maréchal de Gié, disgracié en 1502, et « plusieurs statues en bronze d'une perfection de fonte et d'une vérité d'expression qui lui eussent fait désirer d'en connaître les auteurs, parce qu'ils avaient précédé Jean Goujon et Germain Pilon. »

On peut juger par de tels aperçus, bornés à un rayon très-circonscrit de l'ouest de la France, et même à un très-petit nombre de localités, quand tant d'autres, depuis Gisors, si riche en sculptures, jusqu'à Caen, Bayeux, Coutances, etc., surabondent de semblables témoignages, de ce que produiraient des démonstrations analogues pour les autres parties de notre territoire; et à cet égard, la publication d'Achille Allier et de ses continuateurs sur le seul Bourbonnais, prouve quels seraient les fruits d'un semblable travail pour des provinces surtout où, comme la Champagne, la Picardie, la Bourgogne, les écoles de sculpture étaient en mouvement dès la fin du xve siècle. Or, nous le demandons, en présence de tels faits, et lorsque à ces démonstrations spéciales à la sculpture viennent se joindre les élégantes et innombrables manifestations architecturales toutes nationales pour nous et presque sans rivales en Italie, de nos étincelantes verrières, mosaïques transparentes, en honneur en France depuis quatre siècles, lorsque Jules II, pour en jouir, dut admettre nos artistes à participer aux travaux de Raphaël et de Michel-Ange, et des riches et indestructibles produits de nos premiers émaux de Limoges, dont l'origine se perd dans la nuit des âges.

Quant à nous, dit M. Dusommerard, auquel nous empruntons ces détails, admirateur enthousiaste des immenses titres que possède l'Italie à la suprématie en ces matières, mais sous quelques rapports seulement, notre patriotisme, étranger, il est vrai, à celui au nom duquel se sont commises toutes nos dévastations, se refusera toujours par conviction à s'incliner devant la morgue de ces maîtres, à faire chorus avec certains chefs de nos écoles d'enseignement graphique ou archéologique, pour proclamer qu'en effet c'est aux seuls Italiens que nous sommes redevables d'avoir vu nos arts « relevés du bas état dans lequel ils croupirent si longtemps, » pour confesser que « nous n'avons produit, avant la fin du xve siècle, que des travaux d'art mort et non encore ressuscité. »

III.

Le plan des églises bâties à la Renaissance ne fut pas invariablement le même. On modifia, suivant une foule de circonstances particulières, suivant aussi les caprices de l'ordonnateur, celui qui avait été consacré au xive siècle et adopté dans les édifices d'une date postérieure.

Quant aux colonnes, qui avaient joué un rôle si important dans tous les monuments religieux, elles furent encore remplacées, dans les premiers temps, par les nervures prismatiques du style ogival flamboyant. Bientôt après on les éleva dans des proportions plus correctes. Déjà l'on distingue une régularité mesurée, des rapports assez exacts entre le piédestal, la base, le fût, le chapiteau et l'entablement. Le chapiteau, avec ses volutes élégantes, ressemble de loin au chapiteau ionique ou corinthien. Le plus souvent, néanmoins, le chapiteau est composé de formes originales, d'un goût libre et d'un dessin gracieux.

On abandonne peu à peu l'arc en ogive pour adopter le plein cintre. Les formes se mélangent et alternent, jusqu'à ce que le plein cintre triomple pleinement. Les fenêtres furent ordinairement ogivales; là, l'arc aigu se conserva plus longtemps que dans les portes, où le plein cintre apparut d'abord et fut ensuite seul employé.

Les voûtes de grande portée furent toujours bâties d'après les principes du système ogival; mais elles furent chargées de nervures, de caissons et de clefs pendantes. Les voûtes de petite étendue sont à plein cintre, et l'intrados en est couvert de caissons symétriques, remplis de sculptures en bas-relief très-variées : fleurs, fruits, feuillages, fleurons, têtes humaines, génies ailés, figures emblématiques, armoiries, dessins fantastiques.

L'ornementation propre de la Renaissance est d'une richesse éblouissante. L'exécution en est admirable sous le rapport de la délicatesse, de la finesse et du goût. Ce sont de gracieuses arabesques, des fleurs, des feuillages, des mascarons, des festons, des dentelles, des médaillons, etc., etc.

Les monuments de la Renaissance proprement dite sont encore très-remarquables. Ils ont leurs beautés particulières, et sous leurs ornements un peu mondains, ils conservent la dernière empreinte du génie chrétien du moyen âge.

IV.

Parmi les églises de la Renaissance, nous pouvons citer : celles de Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris; d'Argentan; de Brou, près de Bourg en Bresse; de Gisors; de Montrésor, au diocèse de Tours; le portail de Sainte-Clotilde, aux Andelys; la façade occidentale de l'église de Villeneuve-le-Roi; l'église de Sully-la-Tour, au diocèse de Nevers, etc., etc.

Parmi les monuments civils les plus remarquables nous citerons : le château de Chambord; celui de Blois; celui d'Amboise; celui de Chenonceaux; d'Ussé; d'Azay-le-Rideau; de Chaumont, etc.

Pour avoir une idée de la verve et de la finesse qui ont été déployées dans les sculptures de la Renaissance, il suffira de voir le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis; ceux des cardinaux d'Amboise, à Rouen; ceux des ducs de Savoie, à Brou; celui du duc François, à la cathédrale de Nantes.

V.

Comment la Renaissance déclina-t-elle si

rapidement vers les œuvres profanes, et tomba-t-elle si vite? Le voici :

Lorsque les artistes eurent quitté le service de l'Eglise et de la société chrétienne pour se mettre au loyer des princes, des banquiers et des fournisseurs, chacun humilia son génie au niveau de ces intelligences, et plia son sentiment au goût de ceux qui payaient. L'art, d'un enseignement social qu'il était, devint une flatterie pour les grands. Or le sentiment et le goût des princes n'étaient ni le sentiment ni les goûts de la religion et du peuple; car ce ne sont pas eux, sans doute, qui encouragèrent ces mélanges impurs de mythologie païenne et de symboles chrétiens, qui constituent le bagage artistique de la Renaissance. Quand les artistes des grands confondaient à plaisir, sur les façades des palais, Abraham et Cérès, Samson et Hercule, Vénus et la Vierge, l'art était à la veille de tomber, parce qu'il s'avilissait. C'est là l'histoire de toutes les institutions humaines et de toutes les branches des beaux-arts. Lorsqu'ils commencent à se dégrader, ils sont à la veille de leur agonie, et leur mort est proche.

RÉPARATION. *Voy.* Restauration.

REPAS SACRÉS. *Voy.* Agapes.

Blanchini, dans un ouvrage intitulé : ***Demonstratio historiæ ecclesiasticæ, comprobata monumentis***, etc., donne de curieux détails sur les repas sacrés ou agapes des premiers chrétiens. (Tom. II. pag. 343 à 346.) Paciaudi, dans son ouvrage ***Antiquitates Christianæ*** (1 vol. in-4°, pag. 155), cite une dissertation de Muratori ***de Agapis sublatis***, insérée au tom. Ier des ***Anecdotorum Græcorum***, Patav. 1709. On trouve encore pag. 345 du même ouvrage de Paciaudi d'autres indications, à savoir, un traité de Stolberg, ***de veter. Christianorum Agapis***, Wittemberg, 1673; un autre de Schurzfleischius, ***de veter. Agaparum ritu***, Wittemb. 1690; de Quistorpius, ***de Agapis nascentis Ecclesiæ Christianæ***, Rostochii, 1711; et enfin Boëhmer, ***in dissertatione juris ecclesiastici***, etc., tous écrivains que Ciampini déclare être orthodoxes (***notissimos orthodoxos scriptores***), ce qui est très-important en pareille matière. On peut lire aussi avec fruit ce qu'a écrit sur les agapes Magri ou Macri, dans son ***Hierolexicon***, pag. 15, qui résume en deux colonnes tout ce que la discipline de l'Eglise avait réglé au sujet de ces repas. Les Pères et les conciles y sont cités en grand nombre, ainsi que divers auteurs ecclésiastiques qui ont traité de cette matière. On trouvera également de bons renseignements dans un mémoire intitulé : ***Recherches sur les agapes et les peintures chrétiennes qui les représentent aux catacombes***, et inséré au tom. XIII des ***Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres***, nouvelle série. Voyez encore ***Dictionn. d'Iconographie***, par M. Guénebault, appendices.

REPOUSSÉ (Sculpture au.) *Voy.* Sphyrélaton.

RÉSEAU. — Le réseau d'une fenêtre, c'est, à proprement parler, la disposition des compartiments en pierre qui en garnissent le sommet, comme les trèfles, les quatrefeuilles et les rosaces, dans les monuments du XIIIe et du XIVe siècle, comme les formes flamboyantes, dans ceux du XVe siècle. Les Anglais appellent le réseau ***tracery***. C'est un mot convenable, qu'il faudrait essayer de faire passer dans notre langue; il est clair et précis, tandis que celui de réseau est vague. D'autant plus qu'on appelle en français ***moulures en réseau*** les entrelacs, les nattes, et autres moulures analogues qui décorent les parements des murailles.

RESSAUT. — On emploie ce mot dans plusieurs sens. ***Ressaut*** signifie quelquefois ***avant-corps***; quelquefois il signifie le brisement des lignes verticales qui deviennent transitoirement obliques ou horizontales, pour reprendre ensuite leur ascension perpendiculaire. Il est alors synonyme de Redent (*Voy.* ce mot).

RESTAURATION et Réparation des églises. — Ces deux expressions sont loin d'être synonymes. La ***réparation*** est modeste; elle se renferme dans la limite du nécessaire, pour conserver. La ***restauration*** a des prétentions plus grandes, elle cherche à refaire ce qui a été détruit ou altéré.

Réparer, ***restaurer***, sont deux choses d'une application journalière dans nos vieilles églises, et pourtant il n'en est point qui soient plus mal comprises, et qui donnent lieu à des erreurs souvent plus fâcheuses par leurs suites. Tandis que le but de toute réparation dans cet ordre de monuments devrait être la conservation de ce qui existe, il semble que dans les pensées du plus grand nombre, ***réparer*** doive être traduit par ***changer***, et ***restaurer*** par ***effacer*** ou ***badigeonner***, ce qui est la même chose.

Nos campagnes abondent en églises du moyen âge d'un vrai mérite; et (ce que je dis ici s'applique aux villes comme aux campagnes) que l'on s'arrête un moment à considérer un de ces édifices, l'on est bientôt frappé des réparations maladroites dont il a été l'objet : c'est un clocher roman dont les fenêtres élégantes et les gracieuses colonnettes sont noyées dans la maçonnerie qui les masque; c'est un portail du XIIe siècle transformé en mauvaise porte bâtarde, ou enfermé dans un tambour en planches; ce sont des fenêtres ogivales coupées à moitié de leur hauteur, ou complétement condamnées, ou transformées en ouvertures carrées; et je ne parle ici, ni de ces arcades intérieures supprimées, ni de ces substructions informes ajoutées coup sur coup aux diverses parties du monument. Que l'on ne dise point ici que l'économie est la cause réelle de ces sortes de travaux; car s'il n'est que trop vrai que dans bien des cas le défaut d'argent se fait souvent sentir, dans une foule d'autres l'incurie, le ***plus tôt fait*** font préférer la maçonnerie du premier ouvrier venu au secours de l'homme un peu plus habile qui pourrait tailler un fût de colonnette, ou refaire une portion de cintre de fenêtre avec les deux ou trois moulures qui la dessinent. Voici pour les réparations; quant à ce qu'on nomme

les *embellissements*, les procédés sont plus expéditifs encore. Une couche de badigeon au lait de chaux est étendue indistinctement sur toutes les parties intérieures de l'édifice : murailles, colonnes, sculptures, tout est enveloppé sous ce manteau de neige; seulement, dans les églises où la recherche a été poussée plus loin, on a relevé les nervures des voûtes et les chapiteaux des colonnes par une teinte ocreuse, et cette bigarrure est tout ce qu'on a pu faire de mieux pour la maison du Seigneur. Traitée de cette façon, une église, au bout de quelques années, a perdu tout caractère, tout style pris dans son ornementation; et les couches de badigeon amoncelées successivement ont bientôt fait disparaître ou des sculptures assez grossières, mais infiniment précieuses par leur haute antiquité, ou des ciselures beaucoup plus nouvelles, mais d'un fini et d'un détail d'exécution souvent admirables.

Je vais maintenant donner quelques règles à substituer, dans les réparations d'églises, à celles qu'on a suivies jusqu'à présent.

Si nous avons une église à réparer, reportons-nous par la pensée vers l'époque de sa construction primitive, et voyons dans quelles conditions elle se trouvait à sa sortie des mains des ouvriers. Dans la plupart des églises de campagne, les colonnes et leurs chapiteaux, les nervures des voûtes et leurs clés, les encadrements et les moulures des portails et des fenêtres sont construits en pierre de taille; et c'est dans cette pierre vive qu'est sculptée toute l'ornementation. Les voûtes et murailles sont ordinairement établies en moellons noyés dans le mortier, et l'on doit supposer que l'enduit dont on les avait primitivement revêtus était d'une couleur analogue à celle de la pierre de taille employée dans le reste de l'édifice; je crois inutile d'insister sur la nudité primitive de la pierre de taille, puisque jamais les ouvriers n'auraient perdu leur temps sur les ciselures destinées à disparaître sous une couche de plâtre ou de chaux.

Cela établi, il est bien entendu que dans tous les travaux rendus nécessaires par le mauvais état d'un monument, on devra se rapprocher de ce qui existait, et de ce qui est encore en grande partie.

La pierre de taille devra donc être mise en œuvre partout où elle existait primitivement. Dans une foule de circonstances, surtout si l'on arrête de bonne heure les dégradations, il n'y aura guère qu'à remettre en place et sceller de nouveau les fragments de pierre détachés des différentes parties de l'édifice. Les mesures de précaution doivent être surtout employées de bonne heure pour les chapiteaux des colonnes et autres parties de l'ornementation, dont le remplacement par des copies est une chose difficile et fâcheuse. On emploiera le moellon dans la réparation des parties de l'édifice construites en moellon.

En ce qui concerne l'embellissement, la restauration de l'église, il faut se convaincre de ce principe, qu'au lieu d'embellir, le badigeon nuit presque toujours, et qu'il est des parties dont il doit être invariablement proscrit. Il faut, au contraire, faire disparaître avec soin les enduits dont on a recouvert les colonnes et leurs chapiteaux, les cintres et archivoltes des portails et des fenêtres, les nervures des voûtes, leurs clés, et généralement toutes les parties en pierre vive. On ramène ensuite par des raccords les autres parties de l'édifice en souffrance, au ton de la pierre que l'on a mise à nu.

Pour arriver à ce résultat, on commence par débarrasser, au moyen de larges brosses, tout l'intérieur de l'église de la poussière qui le recouvre. On mouille fortement avec une éponge imbibée d'eau les parties de badigeon à enlever, et on les racle ensuite avec un racloir très-doux; il faut prescrire aux ouvriers de ne se servir que d'outils en fer non trempé et mousses aux angles. Les sculptures surtout et les ciselures demandent à être traitées avec ménagement pour que la pierre n'en soit point écorchée; des spatules en bois dur sont très-utiles pour fouiller dans les sinuosités de la sculpture sans l'altérer. La cathédrale d'Autun a été débadigeonnée tout entière par les moyens que je viens d'indiquer, et cette opération a parfaitement réussi. Il ne faut point trop se préoccuper si, après ces opérations et les raccords indispensables dans les parties de l'édifice construites en blocage, les teintes ne s'harmonisent pas toujours. « Il faut, dit le Comité historique, laisser au temps à faire son travail, et les restaurations doivent rester telles quelles. Les restaurations témoignent du soin que l'on prend des monuments, et les yeux s'habituent promptement à les voir. »

Il arrive quelquefois qu'en faisant tomber un vieux badigeon, on découvre des peintures précieuses : il faut veiller avec le plus grand soin à ce que le travail de l'ouvrier ne vienne point les endommager, et c'est pour éviter cela que l'on recommande l'usage de racloirs très-doux.

Ce que j'ai dit ici du badigeon par rapport à la sculpture sur pierre, s'applique également aux couches de peinture dont on recouvre souvent des stalles et autres genres de boiseries sculptées. La peinture empâte les traits déliés du ciseau de l'artiste, et rien au reste ne peut être préférable comme couleur à celle dont le temps a revêtu les boiseries de nos vieilles basiliques.

Bien des églises possèdent des objets d'art, des reliquaires du moyen âge, des reliefs sur bois, des tableaux recommandables à plus d'un titre : beaucoup de ces précieux objets, dans les églises de campagne, sont abandonnés aux vers qui les dévorent, à la pourriture et à l'humidité qui les minent.

Je finirai par deux observations importantes. La première, c'est qu'en fait d'utilité publique, des considérations d'amour-propre ne doivent jamais faire hésiter à demander les conseils des gens qui peuvent en avoir de bons à donner, et qu'il faut par conséquent réclamer en toute circonstance ceux

des archéologues. La seconde observation porte sur la nécessité que les curés consentent à se faire les protecteurs éclairés de leurs églises, et par conséquent cherchent eux-mêmes à se mettre au courant de quelques notions archéologiques; c'est ainsi que dans les conseils de fabrique dont ils sont partie nécessaire et prépondérante, devenant les défenseurs des saines doctrines, ils parviendront souvent à empêcher des réparations d'églises qui font honte à la raison et au goût.

RETABLE. *Voy.* Autel; nous avons donné sous ce titre la description de plusieurs retables curieux.

L'introduction des retables au-dessus des autels ne remonte pas à une haute antiquité. (De Caumont, tom. VI, pag. 165 et suiv.) Au XIV[e] siècle, on exécuta en pierre et en bois des retables assez compliqués; mais c'est surtout au XV[e] siècle que les retables prirent un développement et des proportions considérables. On en trouve plusieurs fort remarquables en France, en Angleterre et en Allemagne. Les sculpteurs allemands en ont exécuté qui passent, avec raison, pour des chefs-d'œuvre de goût et de patience. On en voit un de ce genre très-intéressant dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, qui provient d'Allemagne, et qui y a été placé il y a quelques années. *Voy.* Contre-retable.

RETOMBÉE. — La retombée d'un arc ou d'une voûte, ce sont les claveaux qui sont le plus près du point d'appui horizontal, et dont la projection est assez peu considérable pour qu'ils puissent se soutenir au besoin par leur propre poids, alors que les autres seraient tombés. C'est ainsi que l'on rencontre fréquemment dans les églises des campagnes des nefs non achevées où les retombées des voûtes restent apparentes.

RETOUR à l'architecture du moyen age. *Voy.* Imitation.

RETRAITE. — Une partie ou un membre d'architecture est *en retraite* quand il est sur un plan en arrière d'une autre partie ou d'un autre membre. On appelle encore *retraite* un simple enfoncement : ainsi une niche est *en retraite.*

RIDEAU. — L'autel des basiliques chrétiennes primitives était entouré de rideaux que l'on tirait au moment de la consécration et de la communion du célébrant. Ces rideaux étaient faits d'étoffes précieuses, et on trouve à ce sujet de bonnes indications dans la *Vie des papes*, par leur biographe, Anastase le Bibliothécaire.

« Il y a trois espèces de voiles ou de rideaux dans les églises, dit Guillaume Durand, *Ration. div. officior.* cap. 3; celui qui cache les saints mystères, celui qui sépare le sanctuaire du clergé, et celui qui est entre le chœur et la nef. Le premier représente la loi; le second, notre indignité, en ce que nous ne méritons pas de contempler les choses célestes; le troisième, la contrainte de nos appétits charnels. Le premier est un rideau qui est suspendu à chaque côté de l'autel lorsque le prêtre officie, et dont le voile de Moïse est le type, selon ces paroles de l'Exode : *Moïse mit un voile sur sa figure, car les enfants d'Israël ne pouvaient soutenir l'éclat de son visage.* Le second voile ou rideau, qui est suspendu devant l'autel pendant la messe du carême, était figuré par le voile du tabernacle qui séparait le Saint des saints du reste du temple et dérobait l'arche à la vue du peuple. C'est ce voile qui fut déchiré du haut en bas à la mort de Jésus-Christ : les voiles ou rideaux de nos églises sont imités de celui-ci, et sont soigneusement brodés en dessins variés. La troisième espèce de voile a été adoptée pour cette raison que dans la primitive Eglise l'enceinte ou mur qui entourait le chœur n'était pas plus élevé que le chœur, comme nous le voyons encore de nos jours, afin que le peuple pût s'édifier de la vue du clergé qui chantait les psaumes.

« Le samedi saint tous les rideaux sont ôtés, parce que au moment de la mort du Sauveur le voile du temple fut déchiré. C'est alors que l'intelligence spirituelle de la loi, qui avait été cachée depuis tant de siècles, nous fut révélée; que le royaume de Dieu nous fut ouvert; que la force nécessaire pour vaincre la concupiscence charnelle nous fut accordée. Le voile qui sépare le sanctuaire du chœur est tiré ou levé tous les samedis de carême, à vêpres, lorsque l'office du dimanche commence, afin que le clergé puisse voir dans le sanctuaire, parce que le jour du dimanche rappelle la résurrection.

« Cet usage se continue pendant les dimanches du carême, parce que la joie céleste et éternelle doit se manifester en quelque manière à toutes les époques de l'année; c'est cette force dont la plénitude est cachée pour nous dans le ciel, et dont le voile du sanctuaire est l'emblème.

« Aux jours de fête on suspend des rideaux dans les églises pour les orner, afin qu'au moyen de la beauté des choses visibles, nous puissions nous élever à celles qui sont invisibles. Ces rideaux sont de différentes couleurs, et signifient que l'homme, qui est le temple vivant de Dieu, doit faire reluire en sa personne la variété et la diversité des vertus. Les rideaux blancs représentent une vie pure; les rouges, la charité; les verts, la contemplation; les noirs, la mortification de la chair; les rideaux d'une couleur pâle, la tribulation. »

Voy. Voile, et Autels (*Accessoires des*).

RINCEAU. — Un rinceau est un ornement formé d'une branche garnie de feuilles naturelles ou imaginaires. Les rinceaux décrivent quelquefois plusieurs courbes ou volutes. On en rencontre, dans l'architecture antique, sur les frises corinthiennes ou composites, et dans les arabesques. On trouve aussi des rinceaux parmi les ornements sculptés de la période romano-byzantine, principalement dans les monuments du XII[e] siècle. C'est surtout dans les édifices de la Renaissance que l'on observe une grande quantité de rinceaux fort élégants.

ROE. *Voy.* COURONNE DE LUMIÈRE.

ROMAN (STYLE). — En étudiant les phases diverses par lesquelles l'architecture chrétienne a passé, au moyen âge, M. de Gerville, le premier, proposa de désigner sous le nom de *romane* la phase dont le plein cintre forme le caractère le plus saillant. Cette expression fut acceptée généralement. Elle s'applique à l'art qui fut en vigueur chez nous depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la naissance de l'art ogival. Mais comme il porte l'empreinte non-seulement des influences latines ou romaines, mais encore des influences grecques ou byzantines, afin de désigner les deux éléments principaux qui le constituent, nous l'avons appelé *romano-byzantin*, et nous avons vu que cette dénomination avait été généralement adoptée par les archéologues. *Voy.* CLASSIFICATION, AGE DES ÉDIFICES, et surtout l'article suivant : ROMANO-BYZANTIN.

On a cherché à prouver que les dénominations de *roman* et *romano-byzantin* manquaient de justesse. On a été, certes, bien loin de produire une démonstration. Que font à la question les épigrammes plus ou moins spirituelles débitées dans la *Revue archéologique* publiée par Leleux, à Paris? N'est-ce pas d'ailleurs une puérilité que de vouloir changer des termes consacrés actuellement par l'usage, compris de tout le monde, ayant un sens clair et déterminé? Ce n'est pas ainsi qu'on fait avancer la science, mais c'est ainsi qu'on réussit quelquefois à faire illusion aux ignorants.

ROMANO-BYZANTIN. — I. La période romano-byzantine embrasse un très-long espace de temps. Elle s'étend depuis l'introduction du christianisme dans les Gaules, ou plutôt depuis son triomphe, après la conversion de Clovis, parce que les monuments primitifs ont disparu durant les persécutions ou ont péri de vétusté, d'autant plus que les rares édifices construits alors devaient être fort peu considérables. Cette longue période a été divisée en trois époques : 1° Epoque romano-byzantine primordiale, du Ve siècle au XIe; 2° époque romano-byzantine secondaire, depuis le commencement du XIe siècle jusqu'au XIIe; 3° époque romano-byzantine tertiaire ou de transition, depuis le commencement du XIIe siècle jusqu'au XIIIe. *Voy.* CLASSIFICATION, EPOQUES.

Afin de donner une idée plus exacte et plus complète de l'architecture chrétienne durant la période romano-byzantine, nous commencerons par quelques documents historiques et archéologiques, que nous placerons avant d'assigner les caractères propres à chaque époque. Ces documents sont relatifs à l'époque primordiale, qui est encore la moins connue, parce que les monuments en sont très-rares. Nous les regardons comme très-précieux, et ils sont le complément de tous ceux que nous avons donnés ou cités précédemment. *Voy.* BASILIQUE, EGLISE.

Nous sommes entré dans d'assez longs détails sur les églises bâties en Touraine dès la plus haute antiquité ecclésiastique, antérieurement au VIe siècle, d'après les notions que nous en a conservées saint Grégoire de Tours. *Voy.* AGE DES MONUMENTS; notre Mémoire sur ce sujet y a été en entier inséré.

II.

Les églises où s'assemblaient les chrétiens étaient semblables à un vaisseau d'une figure oblongue, tournées vers l'orient, ayant à côté diverses chambres pour les besoins de l'église et de ses ministres. Il y avait à ces églises deux portes, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; les portiers se tenaient à la première, les diaconesses à la seconde. *Ostiarii stent ad virorum introitus quos custodiant; diaconissæ vero ad mulierum*, etc. (*Constitution. apost.* lib. II, cap. 57.)

Ce passage des Constitutions apostoliques nous fait connaître l'origine de la disposition de nos églises. Quoiqu'elles ne remontent pas au temps des apôtres, et que, sous ce rapport, elles soient apocryphes, elles remontent cependant à une très-haute antiquité, et nous donnent d'excellents renseignements. Nous en avons déjà précédemment cité quelques passages.

« Nos ancêtres, dit dom Mabillon, dans son *Traité de la liturgie gallicane*, donnèrent plusieurs formes aux basiliques. Les unes furent bâties en forme de croix, les autres en carré, ayant en ligne droite les murailles et les ailes ou portiques; les autres furent bâties sur un plan circulaire. Les unes furent ornées de lambris, les autres de voûtes. Toutes finissaient en arc ou en abside, et étaient tournées vers l'orient; Paulin, dans sa 12e épître à Sévère, appelle cette coutume plus usitée, *usitatiorem*. C'est pourquoi Etienne, évêque de Tournay, dans sa lettre 86e au pape Lucius, IIIe du nom, dit, en parlant de l'église de Saint-Benoît, à Paris : *Formam dissimilem et dissidentem esse ab aliis ecclesiis, quæ a parte sanctuarii respiciebat occidentem, ab introitu orientem.*

III.

Eglise de Saint-Martin de Tours. — La description que fait Grégoire de Tours de l'église élevée par saint Perpet sur le tombeau de saint Martin donne à penser que cette église fut bâtie sur un plan depuis longtemps inusité pour ces sortes d'édifices; il fallait que la partie qui entoure l'autel eût reçu un très-grand développement aux dépens de la nef, pour qu'il y eût dans cette partie trente-deux fenêtres et vingt seulement dans la nef. On ne peut guère se rendre compte de cette disposition des fenêtres, qu'en supposant que l'église de Saint-Martin avait été construite sur un plan à peu près semblable à celui du Saint-Sépulcre à Jérusalem : on sait que dans cette dernière église, la partie où se trouve l'autel forme un vaste cercle, tandis que la nef est proportionnellement beaucoup moins étendue.

Du reste, au temps de l'épiscopat de saint

Grégoire de Tours, plusieurs des églises que saint Perpet avait bâties à Tours avaient déjà été ruinées par le temps ou par le feu, et celle de Saint-Martin était de ce nombre. Grégoire la fit reconstruire, la première ou la seconde année de son épiscopat, vers l'an 575, puisqu'il y reçut le duc Gontran deux ans après qu'il eut été fait évêque de Tours; ou peut-être, comme le dit Levesque de la Ravalière (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, tom. XXVI, p. 631, note *d*), faut-il supposer que l'église dans laquelle Gontran et Mérovée se retirèrent était l'ancienne église qui périt par un incendie dont Grégoire n'a point fait mention, et qu'il rebâtit dans les premières années de son épiscopat, vers l'an 590.

Voici le texte latin de la description donnée par saint Grégoire, évêque de Tours : *Habet in longum pedes centum quinquaginta quinque, in latum sexaginta : habet in altum usque ad cameram* (id est *fornicem*) *pedes quadraginta quinque. Fenestras in altario triginta duas, in capso viginti ; columnas quadraginta unam ; in toto ædificio fenestras quinquaginta duas, columnas centum viginti ; ostia octo, tria in altario, quinque in capso.* (Greg. Turon., *Hist.* lib. II, cap. 14.)

Dans cette description saint Grégoire divise l'église en trois parties, dont deux sont appelées *altarium* et *capsum*.

On a été fort embarrassé pour traduire le mot *capsum*. Cette expression tantôt signifie la nef, et tantôt le chevet ou l'abside avec le chœur. Ce qui empêcherait de traduire par *abside*, c'est que cette partie possède huit portes, ce qui ne convient qu'à la nef. Dans les Actes des martyrs d'Afrique rapportés par Baronius à l'an 302, n° 123, l'expression *capsa navis* est employée pour désigner la partie inférieure de la vraie nef. Cependant on a appelé aussi *capsum* et *capitium*, capse et chevet, la partie de l'église où se trouve l'autel, et qui est à proprement parler le *presbyterium*, comme le remarque fort judicieusement Du Cange.

Nous ne saurions donner une meilleure interprétation du texte de saint Grégoire de Tours que celle qu'a donnée le savant M. Lenormand, dans une note à l'édition de l'*Histoire* de Grégoire de Tours, publiée par la Société de l'Histoire de France, tom. I, pag. 377.

« D'après les descriptions d'églises de l'époque mérovingienne que nous rencontrons dans les auteurs, d'après le petit nombre de monuments de cet âge reculé du catholicisme qui ont survécu, nous devons croire qu'il existait alors une grande variété dans la forme et la disposition des édifices consacrés au culte, et que la plupart des plans qu'avaient pu fournir les édifices profanes des Romains, basiliques, thermes, prétoires, cénacles, avaient été adaptés à cette destination. L'espèce d'anarchie qui régna d'abord dans les règles propres à la disposition des églises nous rend difficile l'intelligence des descriptions qui s'en trouvent dans les historiens, d'autant plus qu'après l'an 1000 on vit s'établir une extrême rigueur de discipline dans la construction des églises, et que les grands modèles auxquels nous nous reportons involontairement quand nous voulons nous représenter une église très-ancienne, ne remontent pas en général au delà des premières années du XIe siècle, à l'exception des basiliques de Rome, lesquelles appartiennent toutes au type dont la prescription caractérise le renouvellement qui suivit l'an 1000 de notre ère.

« Tels sont les motifs qui nous ont fait étudier avec attention la description que Grégoire nous a laissée de l'église de Saint-Martin de Tours. Afin de se faire une idée nette de cette description, il fallait d'abord fixer la valeur des expressions dont l'historien a fait usage. La lecture de l'article de Du Cange, au mot *Capsum* ou *Capsa*, ne laisse point de doute sur le sens réel de cette dénomination; bien que quelques titres paraissent avoir confondu *capsum* avec *capetium* ou le *chevet*, il faut reconnaître dans le *capsum* la partie antérieure et oblongue des basiliques, laquelle, avec sa couverture en dos-d'âne ou hémisphérique, présente la forme d'un sarcophage romain, d'une véritable *caisse*. Ainsi donc si *capsum* est la grande nef, ou la réunion des trois nefs, *altarium* ne peut être que la partie voisine de l'autel, ce que l'on a depuis appelé le *chœur*. Dans cette hypothèse, tout à fait justifiée par la valeur étymologique des mots, on ne peut s'empêcher d'être frappé, à la lecture de Grégoire, de la disproportion qui existait, dans l'église de Tours, entre le nombre des colonnes de l'*altarium* et celui des colonnes de la nef. Si l'église consacrée à saint Martin avait été une basilique ordinaire, le chœur ou l'abside, comparativement très-peu développé, n'aurait pu recevoir qu'un petit nombre de colonnes, et ici nous trouvons soixante-dix-neuf colonnes dans l'*altarium* et quarante et une seulement dans la nef. Il faut donc admettre une disposition dans laquelle l'*altarium* ou le *chœur* ait joué le rôle principal et où la nef ait été entièrement subordonnée. Le motif de cette disposition, nous l'avons cherché dans la destination même de l'édifice et dans les causes qui, suivant Grégoire, avaient déterminé à bâtir une nouvelle église de Saint-Martin. Il fallait, en effet, un grand espace pour contenir la foule des pèlerins qui se pressaient autour des reliques miraculeuses du saint, et un plan circulaire, pareil à celui des premiers baptistères, répondait mieux que tout autre à ce besoin. Ce qui nous a confirmé dans la conjecture que nous avions faite à cet égard, c'est la disposition exactement semblable de l'église du Saint-Sépulcre, telle qu'on la trouve dans les voyageurs, et particulièrement dans l'ouvrage du P. Amico (*Trattato delle piante de' sacri edifizii di terra santa*, Florence, 1620, p. in-folio, ch. 22 et seqq.). Dans ce dernier édifice, qui a été renouvelé à diverses époques, mais qui a dû conserver dans la

partie voisine du sépulcre sa disposition primitive, on trouve une rotonde soutenue par plusieurs ordres de colonnes et d'arcades, au centre de laquelle est le tombeau de Jésus-Christ, et cet arrangement s'accorde parfaitement avec la description que Grégoire nous a laissée de l'*altarium* de Saint-Martin de Tours. A ce grand parti d'une rotonde, au centre de laquelle le tombeau de saint Martin aurait été placé, il suffit d'ajouter une *capse* ou une *nef* donnant accès à l'édifice, et l'on obtiendra un résultat des plus vraisemblables et des plus satisfaisants. »

Une restitution descriptive et graphique de la basilique de Saint-Martin de Tours, d'après le récit de saint Grégoire de Tours, a été publiée dans la *Revue archéologique* de Leleux.

IV.*

Eglise de Clermont, bâtie par saint Namace, en 472. — Saint Namace employa douze années de son épiscopat à bâtir son église cathédrale. Elle avait, dit saint Grégoire de Tours, 150 pieds de longueur, 60 de largeur et 50 de hauteur. Il y avait une abside ou jubé de figure ronde et deux ailes des deux côtés d'un beau travail. Tout l'édifice était en forme de croix et bien éclairé. Il y avait quarante-deux fenêtres, soixante-dix colonnes et huit portes. Les murailles du chœur étaient revêtues du marbre de diverses couleurs à la mosaïque. La femme de Namatius fit bâtir de son côté, dans les faubourgs de la ville, l'église de Saint-Etienne, dont les murailles furent ornées de diverses peintures. (Greg. Turon., lib. II, cap. 16.)

V.

Eglise de Saint-Vincent, ou de Saint-Germain-des-Prés (558). — L'église de Saint-Vincent, bâtie en forme de croix, était alors (en 558) un des plus superbes édifices des Gaules. Les colonnes étaient de marbre, et le pavé de pièces de rapport de différentes couleurs, qui formaient diverses figures. La voûte était ornée de lambris dorés, et les murailles de peintures à fond d'or : ce qui donna occasion dans la suite de nommer cette église *Saint-Germain-le-Doré*. Saint Fortunat de Poitiers en loue particulièrement le vitrage. (*Hist. gallicane*, livre VI, par le P. Longueval.)

VI.

Eglise bâtie à Lyon par saint Patient. — La piété libérale et magnifique de saint Patient éclata particulièrement dans la construction d'une des plus belles églises des Gaules qu'il fit bâtir à Lyon. Elle était située entre la Saône et le grand chemin, ce qui fait croire que c'est l'église de Saint-Etienne, aujourd'hui Saint-Jean, métropole. On voit dans les écrits de Sidoine (lib. II, epist. 10) que cette église était tournée à l'orient de l'équinoxe, selon la coutume observée dans presque toutes les églises des chrétiens ; que les lambris étaient ornés de lames d'or; la voûte, le pavé, les fenêtres revêtus de marbres de diverses couleurs; qu'elle avait trois portiques ornés d'un grand nombre de colonnes d'Aquitaine, c'est-à-dire des Pyrénées.

Nous ne devons pas passer sous silence la description de l'église de Lyon bâtie par l'évêque Patient. Sidoine Apollinaire nous donne cette description dans une épître à Hespérius (la 10e du liv. II) :

Ædes celsa nitet, nec in sinistrum,
Aut dextrum trahitur, sed arce frontis
Ortum prospicit æquinoctialem.
Intus lux micat, atque bracteatum
Sol sic sollicitatur ad lacunar,
Fulvo ut concolor erret in metallo.
Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras :
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.
Huic est porticus applicata triplex,
Fulmentis aquitanicis superba :
Ad cujus specimen remotiora
Claudunt atria porticus secundæ :
Et campum medium procul locatas
Vestit saxea silva per columnas.
Hinc agger sonat, hinc Arar resultat ;
Hinc sese pedes, atque eques reflectit,
Stridentum et moderator essedorum :
Curvorum hinc chorus helciariorum,
Responsantibus Alleluia *ripis,*
Ad Christum levat amnicum celeuma.
Sic sic psallite, nauta vel viator :
Namque iste est locus omnibus petendus,
Omnes quo via ducit ad salutem.

Ecclesia ergo illa, orienti obversa, laqueari deaurato ornata erat. Ex marmore fornix, pavimentum, et fenestræ vitris versicoloribus distinctæ. Triplex in aditu porticus ad totidem portas, quarum una capacior pœnitentes excipiebat. Media navis columnis ex marmore aquitanico, id est e montibus Pyræneis exciso, hinc inde vallata, quasi silvam saxeam exhibebat.

VII.

Caractères du style romano-byzantin primordial. — Le plan des églises diffère peu de celui que nous a fait connaître saint Grégoire de Tours. Le chœur, toutefois, s'allongea progressivement, et la croisée ou le transsept prit des accroissements remarquables. Nous devons ajouter que les églises à trois nefs étaient peu nombreuses, et que, dans les campagnes, elles se présentaient communément sous la forme d'un simple rectangle terminé par une abside semi-circulaire. *Voy.* Plan.

Quant au système de maçonnerie, il offre les plus grands rapports de ressemblance avec les constructions gallo-romaines de petit appareil. On peut dire que ce caractère tiré de la maçonnerie est important, parce que l'emploi du petit appareil, avec les briques, ne se continua guère au delà du Xe siècle, au moins comme système général de construction. Dans le centre et le midi de la France, on faisait déjà usage du moyen et du grand appareil. Les briques apparaissent dans les murs de petit appareil et dans les cintres, pour simuler des assises régulières et des espèces d'archivoltes grossières. *Voy.* Briques et Appareil.

Les colonnes semblent disparaître à cette époque, pour faire place à de lourds supports, et les chapiteaux, quand ils existent, montrent que l'art de la sculpture était tombé dans un déplorable état de barbarie. L'entablement antique est brisé. On n'y distingue plus les trois parties qui le constituent essentiellement, l'architrave, la frise et la corniche. Les constructeurs de l'époque romane primordiale n'en conservent que la corniche, et encore ce membre d'architecture est-il fort imparfaitement exécuté. Cette grossière corniche s'appuie, à l'extérieur, sur des corbeaux ou modillons de formes très-variées et souvent bizarres. *Voy.* MODILLONS.

Les arcades sont à plein cintre. On trouve parfois des briques entremêlées aux claveaux. La grande arcade qui se trouvait au milieu des transsepts, entre le chœur et la nef, recevait ordinairement quelques décorations symboliques. Dans les anciennes basiliques latines, cet arc avait reçu le nom d'*arc triomphal*, et il fut conservé, par une respectueuse tradition, dans presque tous les édifices sacrés de la première moitié du moyen âge. Il était couvert d'incrustations, d'inscriptions, de mosaïques ou de peintures, qui représentaient la mort et la résurrection de Jésus-Christ. C'était donc vraiment l'arc de triomphe du christianisme, sur lequel on avait placé le signe de la rédemption et de la régénération universelle. Dans beaucoup d'églises on a conservé quelques vestiges de cette belle et chrétienne inspiration, en plaçant un crucifix à cette arcade qui domine tout l'édifice.

Les portes et les fenêtres sont toujours à plein cintre. Il arrive cependant que l'on rencontre des fenêtres, en forme de meurtrière, dont la partie supérieure est fermée par une espèce de linteau.

Pour les caractères tirés des voûtes et des clochers, *voy.* CLOCHERS, TOURS, FLÈCHES, VOUTES.

Les églises de l'époque romano-byzantine primordiale sont rares en France. Les principales sont : l'église Saint-Jean, à Poitiers; la Basse-OEuvre, à Beauvais; l'église de Savenières, en Anjou; celle de Cravant, au diocèse de Tours; celle de Vieux-Pont-en-Auge, au diocèse de Bayeux; la chapelle de Langon, au diocèse de Rennes; l'église de Saint-Généroux, au diocèse de Poitiers.

Voy. AGE DES MONUMENTS RELIGIEUX; nous y avons indiqué quelques restes jusqu'alors inconnus de l'architecture romano-byzantine primordiale. *Voy.* encore BYZANTIN et surtout CARLOVINGIEN; nous avons également indiqué, sous ce dernier titre, plusieurs restes fort remarquables d'édifices antérieurs au Xe siècle.

VIII.

En approchant du XIe siècle, on voit, par le récit des auteurs ecclésiastiques, que les esprits étaient tombés dans un découragement profond, dans l'appréhension de l'an 1000, que l'on croyait être celui de la fin du monde. La crainte était si grande et si universelle, que c'est à peine si l'on réparait les vieux édifices. Comment aurait-on pu en entreprendre de nouveaux ? En preuve de la croyance générale de la fin du monde, on peut consulter les écrivains du temps. « Le monde, dit Guillaume de Tyr, paraissait baisser vers son crépuscule, et le second avénement du Fils de l'homme paraissait proche. » *Videbatur sane mundus declinasse ad vesperam; et Filii hominis adventus secundus fore vicinior.* (Willelm. Tyr., *Hist.* lib. I, cap. 8, apud Bongars, *Gesta Dei per Francos*, tom. I, pag. 634.) — Plusieurs chartes rapportées par dom Vaissette, parmi les preuves de l'*Histoire du Languedoc*, tom. II, pag. 86, 90, 157, et citées par M. Michaud, *Histoire des Croisades*, tom. I, pag. 47, commencent par ces mots : *Mundi terminum appropinquante. — Appropinquante enim mundi terminio.*

IX.

L'opinion qui fixe au Xe siècle le comble de l'ignorance et de la barbarie, ne paraît s'être établie généralement que d'après les auteurs italiens, et surtout d'après les écrivains ecclésiastiques; ce sont ces derniers surtout qui ont plus profondément gémi sur cette décadence absolue des arts, particulièrement à l'égard de Rome.

Les auteurs disent, en parlant de Rome : *Fœtidissima urbis facies.... Novum inchoatur sæculum ferreum*, dit Baronius, en parlant de l'an 900. Guillaume Cave, dans le *Tableau des auteurs ecclésiastiques de chaque siècle*, peint le Xe siècle sous les mêmes traits; Muratori l'appelle aussi *secolo di ferro, pieno d'iniquita in Italia, scostumatezza e barbarie.* Enfin Tiraboschi, l'historien de la littérature italienne, assigne la même date à l'ignorance la plus profonde et la plus universelle.

Mais les historiens de la littérature française ne donnent pas à cette ignorance une extension aussi grande et aussi générale; ils réclament surtout une exception en faveur de la France, et fondent leur opinion sur le nombre des écoles qui s'y trouvaient encore ouvertes, sur celui des personnages instruits qu'elle renfermait, et des ouvrages utiles qu'ils produisirent : résultats heureux, conséquences naturelles des bienfaits versés par Charlemagne plus abondamment sur cette partie de son vaste empire, comme plus rapprochée de ses regards et plus chère à ses soins paternels.

X.

Lorsque l'an 1000, qui devait être si fatal, d'après les fausses supputations qui s'étaient accréditées dans beaucoup de lieux, se fut écoulé sans que la catastrophe redoutée se fût accomplie, une immense ardeur et une vive activité se réveillèrent dans tous les esprits. On peut s'en convaincre en lisant ce passage de l'Histoire de Raoul Glaber : *Igitur infra supradictum millesimum tertio jam fere imminente anno, contigit in universo pene terrarum orbe, præcipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas, licet pleræque decenter locatæ mi-*

nime indiguissent. Æmulabatur tamen quœque gens Christicolarum adversus alteram decentiore frui; erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret. (Glabri Radulphi *Hist.* lib. III, cap. 4. — Eméric David, *Discours sur la peinture moderne; Magasin encyclop.* 1812, tom. IV, pag. 242.— Mazure, *Philosophie des arts du dessin*, p. 338.)

XI.

Il est impossible de faire une histoire complète des arts, quand on néglige l'histoire des institutions et des grands faits qui ont exercé une influence profonde sur la société.

Au milieu du XIe siècle, deux mouvements extrêmement importants eurent lieu, le mouvement des croisades et le mouvement communal. Au premier abord, il ne semble pas qu'il y ait entre eux de point de contact; mais, quand on étudie plus attentivement ces deux ordres de faits, on aperçoit bientôt les liens qui les unissent. La croisade, en mettant les armes à la main des serfs qui allaient combattre à la suite de leurs seigneurs, leur donna le sentiment de la dignité humaine, en même temps qu'elle ramenait les féodaux au sentiment de la fraternité chrétienne, malheureusement affaibli par l'établissement du servage. Les barons partant pour la terre sainte se laissaient aller aux influences heureuses de cette religion dont les maximes évangéliques leur enseignaient l'égalité des hommes devant Dieu.

Mouvement communal. — Louis VII, dit Orderic Vital, pour comprimer la tyrannie des séditieux et des brigands, demanda par tout le royaume le secours des évêques; ce fut ainsi que la *commune* populaire fut instituée en France par les évêques, de manière que les curés accompagnassent le roi aux batailles et aux siéges, suivis de leurs paroissiens marchant sous leurs bannières. (Orderic Vital, *ad ann.* 1108, lib. XI.) La municipalité d'origine romaine avait disparu. La *commune* se rétablit sous l'influence de la religion; la commune, c'est la paroisse. Ces bannières pacifiques, qui maintenant conduisent les peuples aux processions, les guidaient autrefois à la guerre. (Consulter les beaux travaux historiques de M. Guizot, *Essais sur l'histoire de France*, *Histoire de la civilisation.*)

XII.

Caractères de l'époque romano-byzantine secondaire, XIe siècle. — Le XIe siècle fut remarquable par une véritable renaissance en architecture. Comme on a pu le voir par le passage que nous avons cité ci-dessus de Raoul Glaber, on reconstruisit la plupart des églises. Une des causes principales de la rénovation doit être attribuée à l'influence byzantine. C'est surtout à partir du XIe siècle, et dans le cours du XIIe siècle, que les deux éléments grec et latin se combinèrent et s'unirent ensemble, de manière à donner naissance au style romano-byzantin proprement dit. Jusqu'alors les communications de l'Occident avec l'Orient avaient été rares et difficiles; mais les croisades, qui s'ouvrirent à la fin du XIe siècle, poussèrent des milliers de soldats pèlerins de l'Occident vers Constantinople et l'Asie. Comment les influences de l'architecture orientale ou byzantine n'auraient-elles pas été sensibles, à un moment où les esprits étaient dans un mouvement si remarquable sous tous les rapports?

Il ne faut pas omettre les souvenirs de l'art antique, qui exercèrent une action directe sur certaines constructions religieuses, comme en Bourgogne et dans le midi de la France.

Enfin, la nature des matériaux nous explique pourquoi l'art romano-byzantin fit des progrès plus notables dans certaines provinces que dans d'autres. Les monuments du centre de la France, au XIe siècle, sont en effet bien plus remarquables, sous le rapport de la sculpture et de l'ornementation, que ceux du Nord et de l'Ouest.

Le plan des églises subit une modification considérable. Les bas-côtés de la nef s'allongent de manière à tourner autour du sanctuaire et de l'abside. On établit alors des chapelles accessoires dans la région absidale. *Voy.* PLAN, DÉAMBULATOIRE, CHAPELLES.

L'orientation des églises semble une règle absolue. C'est à peine si l'on peut mentionner quelques faits qui en soient une violation. *Voy.* ORIENTATION. On remarque à cette époque une déviation sensible dans l'axe du plan. *Voy.* DÉVIATION.

L'aire du chœur fut quelquefois élevée au-dessus du niveau du pavé de la nef. On en voit un très-remarquable exemple à l'église de Notre-Dame de la Couture, au Mans.

Les colonnes se groupent d'une manière assez élégante dès le commencement du XIe siècle. On sent déjà que l'art est lancé dans une voie meilleure que celle qu'il a suivie jusqu'à la fin du Xe siècle. Les chapiteaux des colonnes se couvrent de sculptures et fournissent un caractère saillant pour la détermination de l'âge des édifices. Les *chapiteaux* sont *historiés*, c'est-à-dire qu'ils furent ornés de bas-reliefs représentant des scènes très-variées, tirées soit de l'Ancien Testament, soit de l'Evangile, soit de la Vie des saints, soit de la légende. On y voit quelquefois des monstres, des griffons, des serpents enlacés et des chimères. *Voy.* COLONNES, FUT, CHAPITEAU, BASE, ABAQUE.

La corniche qui couronne les murailles extérieures ne présente pas un profil de moulures bien remarquable, mais elle s'appuie sur des modillons fort curieux. *Voy.* MODILLON.

Les arcades, et généralement tous les cintres gardent la forme caractéristique de la période romano-byzantine, c'est-à-dire le plein cintre. On distingue aussi parfois l'*arc surbaissé* ou *en anse de panier*, l'*arc outrepassé* ou l'*arc en fer à cheval*. Voy. ARC.

Les fenêtres sont rares dans les édifices du XIe siècle, et ordinairement elles sont de petite dimension. Ce n'est que l'emploi des vitraux de couleur qui a permis de faire des

fenêtres largement ouvertes et de les multiplier. La baie extérieure de ces fenêtres est formée de claveaux ou de pierres cunéiformes très-régulièrement taillées et très-artistement appareillées; parfois elle est accompagnée de deux colonnettes et surmontée d'une archivolte. A cette époque on voit apparaître les *fenêtres géminées*, à savoir deux fenêtres accolées et quelquefois couronnées d'une ouverture ronde, en œil-de-bœuf. *Voy.* Fenêtres.

Les portes sont la partie privilégiée des sculpteurs. Depuis le xie siècle jusqu'au xvie, nous les voyons se charger d'ornements variés et nombreux. *Voy.* Porte et Portail.

Les voûtes étaient à plein cintre, et par conséquent difficiles à bâtir et surtout à maintenir dans un état de solidité. Aussi la plupart des voûtes du xie siècle, élevées sur les nefs principales, sont-elles en fort mauvais état de conservation quand elles ont pu arriver jusqu'à nos jours. Les voûtes de l'église de Preuilly sont bâties d'après ce système du plein cintre, et elles offrent un exemple des inconvénients et de la poussée énorme de ces lourdes voûtes. *Voy.* Abbatiale (*Eglise*) : nous avons placé sous ce titre la description de l'église de Preuilly.

Les voûtes en coupole s'élèvent, dans plusieurs églises du xie siècle, au-dessus de l'intertransept. Citons comme exemple Saint-Etienne de Nevers, Champvoux et Pougues, au diocèse de Nevers. L'introduction de cette espèce de voûtes, dont nous rencontrons de nombreuses applications dans les églises du xie siècle et du xiie, est un fait de grande importance dans l'histoire de l'architecture du moyen âge. Il suffirait seul pour justifier la dénomination de romano-byzantine que nous avons donnée à l'architecture qui a présidé à l'érection de ces monuments. *Voy.* Byzantin.

Les tours construites primitivement dans un but d'utilité, pour recevoir les cloches, se multiplièrent ensuite uniquement pour le coup d'œil, la magnificence et la régularité du plan. Où une seule tour eût suffi, on en plaça jusqu'à trois; deux, ordinairement très-grandes, de chaque côté du portail principal; la troisième, plus légère, sur le centre des transsepts. Elles étaient rarement surmontées de flèches ou de pyramides. *Voy.* Aiguille, Flèche, Clocher.

Les ornements les plus usités sur les édifices du xie siècle sont : les chevrons brisés; les étoiles; les chevrons opposés; les méandres ou frètes; les losanges enchaînés; les tores coupés; les pointes de diamant; les câbles; les torsades; le damier; les têtes plates; les têtes saillantes. (*Voy.* ces différents mots.)

Quant aux moyens de construction, on peut consulter l'article Ecoles d'architecture.

XIII.

Caractères de l'époque romano-byzantine tertiaire, xiie siècle. — L'architecture romano-byzantine, lancée dans une voie de progrès dès le commencement du xie siècle, allait toujours se perfectionnant et se développant. Au xiie siècle, les progrès semblent plus rapides encore. Bientôt, dans les monuments religieux, apparaît une forme nouvelle d'arcade, l'*ogive* ou l'*arc en tiers point.* Elle ne remplace pas immédiatement et partout le plein cintre; elle se montre d'abord timidement, s'avance lentement, jusqu'à ce qu'elle soit employée régulièrement et pour ainsi dire systématiquement. L'ogive et le plein cintre furent employés en même temps dans les édifices du xiie siècle, ce qui constitue une véritable transition vers le style ogival du xiiie siècle. Il n'est pas rare de rencontrer alors une ogive encadrée dans un plein cintre, ou bien des arcades alternativement semi-circulaires et ogivales. Il faut ajouter que l'ogive n'a pas encore cette forme parfaite qu'elle ne possèdera qu'à la fin du xiie siècle; ou bien elle s'éloigne peu du plein cintre, ou bien elle est très-aiguë, et elle est encore parée des ornements et des moulures propres à la période romano-byzantine.

Le plan des églises ne reçut aucun changement notable au xiie siècle. On conserve les mêmes dispositions, qui s'accroissent quelquefois. Les bas-côtés de la nef se prolongent en déambulatoires, et ceux qui accompagnent la nef principale sont surmontés de larges galeries. *Voy.* Plan.

Les colonnes, déjà groupées d'une manière élégante au xie siècle, se perfectionnent encore. Le fût en est mieux profilé, plus élancé, et se détache presque entièrement des murailles sur lesquelles il est attaché. Les chapiteaux historiés disparaissent pour faire place aux chapiteaux à feuillages. Au xiie siècle, ces feuillages sont capricieux; on n'y reconnaît pas l'imitation de la nature, et souvent on y voit entremêlées des bandelettes perlées, entrelacées d'une manière gracieuse. La sculpture a fait des progrès sensibles, surtout dans l'art de représenter les végétaux. On voit, en effet, dans les édifices de transition des feuilles traitées avec un goût remarquable, et des rinceaux ou des enroulements qui indiquent un ciseau exercé et une main savante. *Voy.* Colonnes, Chapiteaux.

La corniche d'entablement est plus élégante dans les édifices de la troisième époque romano-byzantine que dans ceux de l'époque précédente. Les moulures sont nombreuses et variées : elles s'appuient ordinairement sur des modillons en dents de scie, ou sur des modillons réunis les uns aux autres par des arcatures. *Voy.* Modillons.

Les portes, déjà fort ornées, reçoivent de nouveaux embellissements. Les piédroits reçoivent des statues, et la voussure elle-même est garnie de statuettes. Les premières statuettes qui aient été placées en cet endroit sont sculptées en très-bas-relief. Communément l'archivolte des portails du xiie siècle reste composée de feuillages, d'enroulements, de bandelettes, de têtes humaines, de figures d'animaux, etc. L'ouverture de la porte est presque toujours en plein cintre pendant la durée de la troisième époque romano-byzantine. La baie n'est ogivale qu'à des portes

de petite dimension, et elle ne reçoit la forme de l'ogive d'une manière constante qu'à l'approche du XIIIe siècle. De même que la porte, les fenêtres subissent quelques modifications. Elles restent également en plein cintre le plus ordinairement, mais elles furent plus richement encadrées. On voit alors paraître plus fréquemment les ouvertures circulaires et les roses, prélude des grandes roses de la période ogivale. *Voy.* FENÊTRE.

Mais la grande innovation du XII[e] siècle, le grand progrès que fit l'art de bâtir, ce fut l'application de l'ogive à la construction des voûtes. Les premières voûtes de cette époque furent en berceau ogival, comme à la Charité-sur-Loire, mais bientôt elles prirent la forme à croisées d'ogives qu'elles ne perdirent qu'à la Renaissance. Les architectes du XII[e] siècle ont élevé des voûtes qui feront à jamais l'étonnement des connaisseurs. On n'y aperçoit aucune trace de tâtonnement : les plus graves difficultés sont résolues avec précision et bonheur. *Voy.* VOUTES.

Pour les clochers, *voy.* FLÈCHE, CLOCHER, AIGUILLE.

L'ornementation monumentale du XII[e] siècle porte un cachet d'originalité bien marqué, au moins quant à l'exécution On aperçoit pour la première fois les *trèfles* et les *quatrefeuilles* qui se reproduiront si souvent dans les édifices de la période ogivale. Pour la statuaire, *voy.* SCULPTURE.

Nous devons énumérer quelques-uns des sujets qui appartiennent plus spécialement à la sculpture du XII[e] siècle, et que l'on rencontre habituellement sur les édifices de transition :

La naissance de Jésus-Christ ; la visite des bergers ; l'adoration des mages ; la fuite en Egypte ; la Visitation ; les principaux miracles de Jésus-Christ; le jugement dernier; les peines de l'enfer; le pèsement des âmes, etc.

Le pèsement des âmes est un des sujets allégoriques les plus singuliers et les plus souvent reproduits au moyen âge. On l'observe, non-seulement dans les bas-reliefs sculptés du portail, mais encore dans les verrières peintes. Saint Michel, l'ange du jugement, tient à la main droite le glaive de la justice, et à la gauche la balance de l'équité. Dans un des bassins de la balance sont les âmes sous formes de petits êtres humains, nus et sans sexe, ou de têtes humaines, avec leurs bonnes œuvres et leurs mérites ; dans l'autre bassin, qui paraît vide, sont les péchés et les mauvaises actions. A côté de l'âme qui se trouve dans le plateau de la balance, est un ange qui paraît très-bienveillant et qui est très-attentif à l'opération : c'est sans doute son ange gardien. De l'autre côté se trouve un démon qui cherche sournoisement à faire incliner la balance de son côté, en posant sa lourde patte sur le bord du plateau. Mais le bon ange est vainqueur : la balance penche toujours de son côté.

XIV.

Parmi les belles églises des deux dernières époques romano-byzantines, on doit citer : Saint-Germain des Prés, à Paris; Saint-Père, à Chartres ; Notre-Dame de Nantilly, à Saumur; la Sainte-Trinité, à Angers ; Saint-Hilaire, à Poitiers ; Sainte-Croix, à Bordeaux ; Saint-Eutrope, à Saintes ; Saint-Etienne, à Caen ; Sainte-Trinité, à Caen; Saint-Paul d'Issoire, Auvergne ; Tournus, au diocèse d'Autun ; Preuilly, au diocèse de Tours ; Corméry, *it.*; Loches, *it.;* Beaulieu, *it.;* Sainte-Maure, *it.;* Sepmes, *it.;* Parçay-sur-Vienne, *it.;* Crouzilles, *it.;* Avon, *it.;* Azay-le-Rideau, *it.;* Notre-Dame de la Couture, au Mans ; l'église de Notre-Dame du Pré, au Mans, etc., etc.

RONDE-BOSSE. — Une figure de ronde-bosse est celle qui est isolée et également travaillée sur tous les côtés, comme les statues.

ROND-POINT. — Le *rond-point* est la partie semi-circulaire qui termine un édifice, comme les églises qui finissent en abside. *Voy.* ABSIDE.

ROSACE. — La rosace est un fleuron ordinairement arrondi, quelquefois à plusieurs lobes, dont le centre est ordinairement saillant, garni de pétales non épanouis ou de graines. L'ornementation du moyen âge a fait grand usage des rosaces. On en voit sous les clefs des voûtes, sur les voussures des portails, dans la profondeur des gorges ou des scoties.

La rosace est encore quelquefois un ornement à jour, en forme de trèfle, de quatrefeuilles ou de quinte feuilles, qui surmonte les fenêtres de la première et de la seconde époque ogivale. On la voit parfois au pignon des portails, et là elle n'est pas toujours ouverte à jour, elle est simulée et recreusée seulement dans la muraille.

Il ne faut pas confondre la *rosace* avec la *rose* proprement dite : celle-ci forme une baie complète, indépendante, qu'elle remplit de ses nombreux compartiments en pierre. *Voy.* l'article suivant.

ROSE. — Les *roses* sont des baies circulaires, divisées en compartiments nombreux par des meneaux en pierre habilement combinés qui affectent toujours la forme rayonnante. Les roses ont un centre d'où les meneaux semblent s'échapper en s'épanouissant vers les extrémités. Les architectes du moyen âge ont déployé les plus grandes ressources de leur génie d'invention dans les combinaisons des roses. Le chef-d'œuvre du genre est la rose du transsept méridional de l'église de Saint-Ouen, de Rouen ; la rose qui s'en rapproche peut-être le plus, sous le rapport de la perfection, est celle du transsept septentrional de la cathédrale de Tours.

L'origine des belles roses gothiques se trouve dans l'*oculus* ou l'œil-de-bœuf qui se trouve au pignon de quelques églises de la période romano-byzantine. Au XII[e] siècle, la véritable rose apparaît avec ses meneaux disposés en forme de roue. Chacun de ces meneaux est une espèce de colonnette qui reçoit la retombée d'un petit arc trilobé. Ces roses s'appellent quelquefois *roues de sainte Catherine*, ce qui exprime clairement le trait distinctif de leur forme. Mais au XII[e] siècle, elles sont rares; ce n'est qu'au XIII[e] qu'elles

se montrent plus fréquemment, et à partir de cette époque, on en voit d'admirables dans tous les monuments de grande dimension.

Les roses du XIV[e] siècle et du XV[e] sont propres à exciter notre étonnement et notre admiration. Elles produisent un effet grandiose, surtout quand elles sont garnies de vitraux peints. C'est un symbole de l'éternité de Dieu. Le cercle est l'image de la durée sans fin. Au centre Dieu domine, le globe du monde en main, et tout autour les chœurs des archanges et des saints se pressent suivant les lois de la hiérarchie céleste. Les uns tiennent des instruments de musique; les autres des vases de parfums, d'où s'échappe une vapeur odorante, emblème des prières des justes.

Nulle part, les roses ont atteint un degré de perfection comparable à celui qu'elles possèdent en France. Les architectes de l'Angleterre, de la Belgique et de l'Allemagne qui ont créé tant de monuments remarquables, sous tous les rapports, n'ont jamais construit de roses aussi développées, aussi gracieuses, aussi compliquées, aussi élégantes que celles qui font l'ornement et la gloire de nos cathédrales.

ROSEAU. — Un *roseau* est une baguette qui se trouve dans les cannelures des colonnes. On donne ordinairement à ce *roseau* ou *baguette* le nom de *rudenture.*

Quelquefois on a désigné les colonnettes des édifices gothiques sous le nom de *roseaux.*

ROTONDE. — Une rotonde est un édifice construit sur un plan circulaire et couvert en *dôme* ou *coupole.* Il y avait un certain nombre d'églises de la première époque romano-byzantine bâties, en France, sur le plan de la rotonde. De là l'origine de *Saint-Germain-le-Rond*, à Paris, de *Saint-Jean-le-Rond*, etc.

ROUE. *Voy.* ALLÉGORIE.

RUBAN. — Les baguettes sont quelquefois entourées d'un ruban taillé en bas-relief ou évidé. Le *ruban* se montre fréquemment dans la décoration byzantine, où il est souvent couvert de perles.

RUDENTURE. *Voy.* ROSEAU.



S

SACRARIUM. — Dans les auteurs ecclésiastiques, le mot *sacrarium* est pris en deux sens. Il signifie tantôt le *sanctuaire* d'une église, et tantôt la *sacristie.*

SACRISTIE. — I. Saint Paulin, dans une lettre adressée à Sévère, parle de deux sacristies situées près de l'abside, et il en fait connaître la destination. A droite était la plus vénérable où l'on enfermait tout ce qui sert à l'office divin, et, comme on s'exprimait alors, le *sacré ministère.* A gauche était celle où l'on plaçait les livres des Psaumes, des Evangiles, des Epîtres et le Missel.

Outre ces deux sacristies, nommées *secretarium*, existait un autre appartement appelé *salutatorium*, où les prêtres revêtaient les habits d'église, entendaient les affaires, discutaient les causes, célébraient les synodes, et quelquefois y demeuraient; ce que saint Grégoire de Tours nous dit de Namatius, évêque de Clermont (*Histor.* lib. II, cap. 21); et d'Eberulfe (lib. VII, cap. 22).

On distinguait encore ce que l'on appelait *domus ecclesiæ*, dont saint Grégoire de Tours parle souvent. C'était sans doute la maison épiscopale, bâtie dans le voisinage de l'église, et quelquefois y attenant. On peut à ce sujet consulter *Hist.* lib. VII, cap. 27 et 29, et lib. IX, cap. 12.

II.

On a souvent fait la remarque que les églises les plus anciennes n'étaient pas accompagnées de sacristies. Il n'y avait qu'une très-petite pièce, où l'on déposait les vases sacrés et les ornements sacerdotaux. Dans quelques églises peu considérables, cette pièce était remplacée par une simple armoire ou *armarium.* Le prêtre prenait les ornements sur une crédence placée dans le sanctuaire ou dans le voisinage du sanctuaire, du côté de l'Epître. L'évêque prenait ces mêmes ornements sur l'autel, comme il le fait encore aujourd'hui, d'après un règlement du Cérémonial des évêques. Dans quelques églises, de grande dimension, comme certaines cathédrales, une des chapelles accessoires servait de sacristie. Comme le clergé attaché au service de ces églises, était ordinairement très-nombreux, les chanoines et les autres ecclésiastiques prenaient leurs vêtements de chœur, soit dans les cloîtres attenant à l'église, soit dans des salles capitulaires qui en dépendaient.

Lorsque la coutume s'introduisit de bâtir des sacristies dans les dépendances des églises, et que les nefs latérales se prolongèrent en déambulatoire autour du sanctuaire, on les plaça du côté du midi. Cette position est plus favorable à la conservation des ornements sacrés, et elle fut nécessitée, dans l'origine, par la manière dont les hommes et les femmes étaient séparés à l'église : les hommes étaient à droite, en entrant, c'est-à-dire du côté du midi, et les femmes à gauche, du côté du nord. Les ecclésiastiques trouvèrent alors qu'il était plus convenable de mettre l'ouverture de la sacristie sur la nef latérale du midi.

III.

Le cardinal Bona, dans son ouvrage sur la liturgie, a fait des recherches sur les divers noms par lesquels on désignait primitivement les sacristies. Il croit que le nom actuel, qui lui paraît barbare, dérive de *secretarium.* On trouve chez les anciens auteurs *sacrarium*, *secretarium*, *vestiarium*, *salutatorium*, *diaconicum*, *pastophorium*, *receptorium.* Les Grecs emploient particulièrement les expressions de *diaconicum* et de *pastophorium.*

SALAMANDRE. — La salamandre au milieu des flammes avait été choisie par François I[er], comme son emblème, avec cette de-

vise : NUTRISCO ET EXSTINGUO. On la trouve sur les édifices de la Renaissance construits par ce roi, ou élevés à l'aide de ses largesses On en voit une très-grande quantité au château de Chambord, et quelques-unes à l'un des croisillons du transsept de la cathédrale de Beauvais.

SANCTUAIRE. — Le sanctuaire est la partie de l'église où se trouve l'autel. *Voy.* ABSIDE, CHEVET, BASILIQUE, AUTEL, DISPOSITION LITURGIQUE DES ÉGLISES.

SARCOPHAGE. — On appelle sarcophages les tombeaux usités aux premiers siècles du christianisme. Ils sont ordinairement en marbre, et on en a trouvé beaucoup dans les souterrains des Catacombes. Il en existe dans plusieurs villes de France, à Marseille, à Arles, dans l'église de Saint-Denis, près de Paris, à Déols, près de Châteauroux, à Aix-la-Chapelle, etc. *Voy.* CATACOMBES.

SAXON (STYLE).—Les auteurs ont beaucoup parlé du style d'architecture saxon ou anglo-saxon. Mais les caractères n'en ont jamais été décrits avec précision. Est-il même bien certain qu'il reste quelques fragments d'architecture des Saxons et des Anglo-Saxons ? Pendant longtemps leurs constructions furent entièrement de bois, et il paraît que le bois fournit la matière ordinaire et choisie pour les constructions, jusqu'au temps de la conquête, quoique antérieurement à cette époque on ait fait usage quelquefois de pierre dans les grands édifices. La manière de bâtir des Saxons était certainement grossière, et tous les historiens ont décrit leurs édifices comme ayant un caractère varié et très-inférieur à ceux des Normands. Aucune construction en bois de l'époque saxonne n'a pu traverser les siècles et se conserver jusqu'à nos jours ; mais plusieurs antiquaires de la Grande-Bretagne prétendent que nous possédons encore quelques spécimens des constructions en pierre de ces siècles reculés. D'autres antiquaires, aussi de la Grande-Bretagne, disent que la vérité de cette théorie n'est pas clairement établie, et que cette question n'a pas encore été assez étudiée pour être débarrassée de l'obscurité qui l'enveloppe. Les constructions que l'on considère comme appartenant au style saxon sont curieuses, comme présentant des particularités extraordinaires. Si on n'y rencontre pas de traces certaines du style saxon, on y remarque certainement des traits qui les rendent dignes de l'attention des archéologues.

L'exécution en est rude et grossière. Les murs sont bâtis en moellons ou petites pierres irrégulières, quelquefois, en certaines parties et accidentellement, en appareil d'arête de poisson, sans contre-forts. Les arêtiers ou angles des murailles sont ordinairement en pierres de taille, posées alternativement dans le sens de la hauteur et dans celui de la largeur de l'appareil. La surface extérieure des murs est parfois ornée d'espèces de petites colonnettes très-allongées, construites en pierres de taille disposées comme nous venons de le dire. Les tours sont divisées en plusieurs étages par des bandes horizontales : on y voit comme ornements de petits arcs aveugles et des triangles. Les piédroits des portes et des autres baies sont communément en appareil *long et court*, selon l'expression anglaise, comme nous l'avons indiqué ci-dessus. Lorsqu'il y a des impostes, ils sont grossiers, massifs, et ils consistent quelquefois en blocs de pierre brute ; parfois il y a quelques moulures. Les moulures, lorsqu'elles existent, ont de la ressemblance avec les moulures romanes. L'imposte est quelquefois disposé de manière à former une espèce de chapiteau sur les piédroits. Les arcades sont généralement unies, mais accidentellement elles sont ornées de moulures lourdes et massives, comme à l'arc du chœur de l'église de Wittering (Northamptonshire). Quelques arcades sont faites avec des briques, comme à Brixworth : c'est probablement une imitation de la manière romane primitive ; peut-être ces briques ont-elles été enlevées à quelque vieille construction romaine. Les arcs sont ordinairement semi-circulaires, il y en a qui sont triangulaires et formés de deux pierres appuyées l'une à l'autre et se touchant par leur sommet. Les fenêtres sont rares et étroites.

L'ensemble de ces observations appartient à un certain nombre d'édifices, où l'on voit des constructions normandes superposées à des constructions évidemment plus anciennes, comme la tour de l'église de Clapham, dans le comté de Bedfort, et celle de Woodstone, près de Peterborough. Ces derniers faits militent fortement en faveur de ceux qui admettent l'existence des monuments anglo-saxons. Il ne serait pas impossible cependant que les diverses parties de ces édifices appartinssent à une époque presque identique ou à des temps peu éloignés l'un de l'autre. Des Normands auraient pu commencer à la hâte des constructions terminées ensuite avec soin par d'autres Normands. Quoi qu'il en soit, les plus anciens monuments de l'Angleterre sont intéressants dans l'histoire de l'architecture chrétienne du moyen âge. L'existence de quelques débris anglo-saxons est probable ; elle sera peut-être un jour démontrée, et l'on pourrait se servir pour cela des vignettes qui se trouvent dans les manuscrits de l'époque anglo-saxonne. La comparaison des édifices qui y sont figurés, avec les fragments d'architecture attribués aux Anglo-Saxons serait un guide excellent.

SCEAUX. — Les anneaux ont précédé les sceaux, et ceux-ci ont précédé les cachets. A force d'augmenter le volume des anneaux, on en a fait des sceaux ; et à force de diminuer ceux-ci, on en a fait des cachets. Les anneaux pour sceller furent en usage jusque sous la troisième race des rois de France : les sceaux n'ont paru que vers le xe siècle, et les contre-scels et sceaux secrets qu'au xiie, à quelques exceptions près.

Les sceaux, en tant qu'instruments, furent gravés sur toute sorte de métaux, sur les pierres précieuses, sur le verre, sur l'ivoire, sur la craie, etc.

On ne connaît point de sceaux d'or ou d'argent avant Charlemagne, excepté l'anneau de Childéric. Mais Charlemagne et ses successeurs à l'empire firent grand usage de ces sceaux ou bulles, qu'ils suspendirent aux diplomes importants. Les autres princes de l'Europe se piquèrent de les prendre en cela pour modèles ; mais les papes s'en servirent fort sobrement. Les princes en usaient surtout lorsqu'ils contractaient entre eux quelque traité d'alliance. C'est donc à Charlemagne, dit dom de Vaines (*Dictionn. de Diplomat.*, tom. II, pag. 247), qu'il faut attribuer l'institution des sceaux d'or. Il ne les imita pas des empereurs grecs, comme l'ont avancé quelques-uns, puisque Théophile est le premier de ceux-ci qui les ait employés. Mais les empereurs de Constantinople l'ont souvent emporté sur tous les autres princes d'Occident par la magnificence. On en peut juger par la bulle d'or pendante à un diplome envoyé de Constantinople à l'empereur Henri III, qui fournit assez de matière pour faire un calice d'or. Les sceaux d'or des princes d'Occident ont varié pour le poids et la grandeur.

Les sceaux d'argent sont plus rares que ceux d'or. On n'en connaît pas même de tels des rois de France. On en cite quelques-uns des empereurs (Cange, tom. I, pag. 1344); des papes (*De Re diplom.*, pag. 133); des princes particuliers (Muratori, *Antiq. ital.* tom. III, fol. 105).

Les sceaux de bronze et d'airain sont un peu moins rares. L'étain fut quelquefois aussi la matière des sceaux. Wilo, abbé de Stavelo et de Corvey, nous apprend qu'en 1152, l'empereur Frédéric Ier usait de trois sortes de sceaux, d'or, d'argent et d'étain. (Marten., *Ampliss. Collect.* tom. II, pag. 520.)

De tous les sceaux de métal, ceux de plomb ont été d'un plus grand usage : les preuves de leur antiquité remontent aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Les empereurs païens, Trajan, Marc-Aurèle, Lucius Verus, Antonin le Pieux, etc., ont fait usage de ces sortes de bulles, comme on peut le voir dans le Recueil de Firoconi, qui en offre beaucoup qui viennent des empereurs grecs et latins, et des papes qui étaient déjà dans cet usage du temps de saint Grégoire le Grand. (Firoconi, *I piombi antichi*, pag. 10.) Les patriarches d'Orient, les évêques d'Occident et les abbés s'en servirent aussi.

Les princes souverains d'Occident employèrent également des bulles de plomb : mais nous ne connaissons aucun des rois de France de la troisième race qui s'en soit servi. (Mabillon, *de Re diplom.* p. 507.)

Les républiques, les villes, les ducs, les comtes et seigneurs souverains, et même les simples particuliers, dans des contrats d'achat, en firent également usage.

La craie est peut-être la plus ancienne matière qui ait reçu l'empreinte des anneaux chez les peuples d'Asie. Les Romains s'approprièrent cet usage. (Firoconi, *I piombi antichi*, pag. 16.) Au temps du huitième concile général, certaine terre molle ou détrempée était encore la matière des sceaux, comme on le peut voir par les défenses de Léonce, évêque de Naples, pour le culte des saintes images.

Le malte, qui est un mélange de poix, de cire, de plâtre et de graisse, fut quelquefois la matière du sceau. On prétend que les rois mêmes ont scellé leurs lettres avec de la pure pâte de farine, et que c'était la coutume de la Chancellerie de France, jusqu'à l'usage de la cire.

Les premiers rois de France emprunterent des Romains l'usage des sceaux en cire. Les empereurs d'Orient, les patriarches de Constantinople, les evêques, les abbés et les abbayes usèrent des sceaux en cire, qui fut toujours la matière la plus ordinaire des sceaux, tant des princes que des particuliers. Aux sceaux de cire blanche ont succédé d'autres pâtes colorées, dans la composition desquelles il entrait de la térébenthine. Les premiers sceaux de cette espèce ne remontent guère au delà des premières années du XIVe siècle.

La cire rouge, dite vulgairement *cire d'Espagne*, n'est en usage que depuis Louis XIII.

Rien ne prouve mieux l'inconstance des hommes que les variétés sans nombre de la forme des sceaux. Ils sont carrés, ronds, ovales, oblongs, triangulaires, cornus, octogones, hexagones, pentagones, en cœur, en trèfle, en croissant, etc.

La figure ronde ou orbiculaire est la plus simple; aussi est-elle la plus ancienne qu'on ait donnée aux médailles et aux sceaux destinés à authentiquer les actes. Elle a toujours été affectée plus particulièrement aux sceaux de métal. On a découvert un nombre de bulles de plomb des empereurs païens sous cette forme. Firoconi en a fait représenter plusieurs.

Tous les rois de France de la première race, à l'exception de Childéric Ier et de Childéric III, se sont servis d'anneaux orbiculaires. Les rois carlovingiens n'imitèrent pas en cela leurs prédécesseurs : leurs anneaux sont ovalés. Les Capétiens, si l'on excepte le roi Robert, donnèrent la préférence à la forme ronde. On la retrouve dans tous les sceaux des rois d'Espagne, de Sicile, d'Ecosse, et de la plupart des rois d'Angleterre. C'est aussi le plus ordinaire des sceaux des anciens ducs, comtes, chevaliers, seigneurs et gentilshommes. Les plus anciens sceaux ecclésiastiques sont également orbiculaires. Ils devinrent ensuite assez rares.

Les sceaux ovales furent arrondis en ogive par les deux extrémités. Le XIIe siècle en vit naître la mode. Elle fut assez particulière aux évêques, abbés, abbesses, monastères, chapitres, officiaux, et aux dames de grande qualité. (Calmet, *Hist. de la Lorraine*, tom. II, pl. 1, 12, 13. — *Mém. pour servir à l'histoire de Bret.*, tom. II, pl. 4, 5, 8, 9, 14.)

Ceux qui voudront avoir des connaissances étendues sur les sceaux, au point de vue de la diplomatique, consulteront les

grands ouvrages des Bénédictins. On publie, en France, depuis le commencement de cette année 1851, des figures et des descriptions de sceaux dans un recueil particulier sur la *sphragistique*.

SCEPTRE. — Dans l'origine, le sceptre royal n'était autre chose qu'un bâton que les princes et les généraux portaient à la main, comme un emblème du commandement. La lance fut considérée, dès la plus haute antiquité, comme le sceptre des héros et des conquérants. Mais de bonne heure le sceptre royal fut revêtu d'ornements de cuivre, d'ivoire, d'argent ou d'or, et de figures symboliques. Le sceptre que les empereurs tiennent sur les médailles ou sur les diptyques, lorsqu'ils sont en habit consulaire, est surmonté d'un globe chargé d'un aigle : on en trouve la preuve dès le temps d'Auguste. Phocas imagina le premier d'ajouter une croix à son sceptre; ses successeurs quittèrent même le sceptre pour ne plus porter à la main que des croix de différentes formes et de différentes grandeurs. Dans le Bas-Empire, quand les princes sont en habit civil, leur sceptre, nommé *narthex*, consiste en une tige assez longue, dont le sommet est carré et plat. Le sceptre ne paraît point sur les sceaux des rois de France avant Lothaire, fils de Louis d'Outre-mer. Celui de l'empereur Othon II est terminé par une boule, et ceux de Frédéric I[er] et de Henri VII le sont par des croix. Othon IV porte une véritable croix au lieu de sceptre. La forme des sceptres a varié beaucoup; on peut en voir de nombreux modèles dans les recueils de Montfaucon et de Muratori.

Les artistes du moyen âge ont figuré ordinairement la sainte Vierge portant l'enfant Jésus et tenant le sceptre en main, avec la couronne en tête. La sainte Vierge, comme nous le répétons dans nos Litanies, est la ***Reine des vierges***, la ***Reine des anges***, la ***Reine de tous les saints***. — ***Astitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato.***

SCIE (Dents de). — Ornement usité à la dernière époque de la période romano-byzantine.

SCOTIE. — Moulure concave, dont le profil est formé de deux arcs de cercle raccordés et d'un rayon différent. *Voy.* Moulures.

SCREEN. *Voy.* Écran et Clôture de choeur.

SCULPTURE. — I. Il est impossible de concevoir une idée juste du développement des beaux-arts, sans étudier attentivement l'origine, les progrès, le caractère et surtout les œuvres principales de la sculpture. Cette branche des arts plastiques a produit des œuvres éminemment propres à exercer sur l'œil et sur l'esprit une vive et durable impression. Dans tous les temps, à toutes les époques, dans toutes les sociétés, pourvu que les hommes fussent sensibles aux nobles jouissances que procurent les beaux-arts, la sculpture a occupé une place distinguée.

La religion chrétienne s'est emparée de bonne heure de ce puissant moyen d'influence. Depuis les premiers siècles de l'Eglise jusqu'à nos jours, elle a constamment favorisé l'emploi de la statuaire, des sculptures allégoriques et des sculptures d'ornementation. On peut placer le point de départ de la sculpture chrétienne dans les Catacombes de Rome, où elle a décoré de nombreux sarcophages, et ensuite en suivre les évolutions diverses dans les monuments religieux construits au moyen âge.

Des hommes, dont assurément nous respectons les intentions, mais dont nous ne saurions admettre les convictions, ont avancé que la sculpture était païenne et non chrétienne. Ils appuient leur sentiment sur une raison de droit et sur une raison de fait. D'abord ils prétendent que la statuaire demeure éternellement dans l'enfance tant qu'elle n'aborde pas la représentation de la forme humaine dans un complet état de nudité. Les vêtements leur paraissent un obstacle qu'il faut écarter nécessairement de toute composition vraiment artistique; les chairs et les contours du corps humain, dans la perfection que la nature y a déployée, doivent seuls palpiter et se développer sous le ciseau de l'artiste. Quant au fait, ils avancent que les statues antiques sont incomparablement plus belles et plus nombreuses que les statues inspirées par le génie chrétien.

La réponse à donner à de semblables allégations est facile à trouver. La statuaire, considérée en elle-même, n'a de signification que celle qu'on voudra lui communiquer; elle est chrétienne entre des mains pieuses qui savent lui faire exprimer des choses élevées; elle est païenne entre des mains moins pures qui cherchent seulement à animer la matière, sans se préoccuper de la pensée morale qui doit sans cesse reluire dans les travaux de l'homme. Un chef-d'œuvre artistique, suivant une expression énergique, est l'incarnation sur la toile, le bronze ou le marbre, d'une idée forte, généreuse, sublime, dans les conditions qui répondent le mieux à sa nature. Comment alors soutiendra-t-on que les idées chrétiennes, si fortes dans la conscience humaine, si généreuses dans leurs tendances, si sublimes dans leur essence, ne sauraient être rendues de manière à satisfaire les plus impérieuses conditions de l'art? Oh! certainement, l'artiste chrétien trouvera dans la plus inépuisable abondance, au fond de son cœur et dans son âme, ces trésors de poésie et de ravissante beauté qui font vivre des statues de bois, de pierre ou d'airain! Il s'élèvera aux plus hautes conceptions de l'idéal, et il les réalisera dans ses œuvres.

Il est évident pour tous ceux qui ont tant soit peu cultivé l'étude des beaux-arts, que dans la peinture et la sculpture l'expression est ce qu'il y a de seul admirable, de vraiment divin. La contemplation des plus belles formes laisse froid le spectateur, qui sent au contraire quelque chose d'inexplicable se remuer dans ses entrailles en voyant le sentiment briller dans un tableau ou dans une statue. Les premiers sculpteurs ont at-

teint la perfection matérielle de la forme humaine, et l'on regarde leurs œuvres comme une curiosité ; mais quand l'expression est jointe à l'harmonie du dessin et à la fidélité des formes, alors l'esprit s'exalte, s'émeut et reçoit une impression puissante. Sous le rapport de l'expression, la statuaire chrétienne est de beaucoup supérieure à la statuaire païenne. Le marbre et la pierre ont été chargés de reproduire des pensées et des sentiments que les artistes anciens ne pouvaient même pas soupçonner. Nous aurions mille exemples à citer, si c'était nécessaire, pour justifier pleinement notre assertion. Mais il suffit d'avoir visité quelques-uns de nos immortels monuments du moyen âge pour demeurer convaincu de la vérité de ce que nous avançons. Nous aimons trop passionnément nos gloires religieuses artistiques, pour laisser peser sur la statuaire chrétienne d'injustes et aveugles préjugés.

Quant à la question de fait, nous sommes sur un champ de victoire, en comparant seulement les chefs-d'œuvre chrétiens aux œuvres antiques, sous le rapport du nombre et de l'expression. Ceux qui soutiennent que la mythologie a produit plus de compositions sculpturales que le christianisme, ferment les yeux devant les grands et immortels monuments du moyen âge. Certaines grandes églises, comme Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Reims, d'Amiens, de Paris, sont ornées de deux, trois et quatre mille statues. Nous passons sous silence les églises collégiales et abbatiales, comme Saint-Martin de Tours, Saint-Denis en France, Saint-Remi de Reims, Saint-Riquier en Picardie, Saint-Quentin en Vermandois, où les arts avaient déployé un luxe inouï. Dans la France seule, avant les ravages des religionnaires, au XVIᵉ siècle, et même avant la révolution de 1793, on comptait trente, quarante, cinquante figures peintes ou sculptées dans chacune des églises paroissiales. En prenant un terme moyen inférieur aux chiffres que nous venons d'indiquer, on obtiendrait par le calcul un nombre prodigieusement considérable d'œuvres de peinture et de sculpture religieuses. Cette évaluation approximative de nos richesses artistiques nationales serait éminemment propre à nous faire connaître l'importance que le catholicisme a toujours donnée à l'art figuré. Nous en ferons, pour le moment, ressortir uniquement cette conséquence, que la statuaire chrétienne a reçu de l'inspiration religieuse une fécondité incomparable. Les quelques centaines de statues que nous a léguées l'antiquité païenne ne peuvent pas se comparer aux centaines de mille statues créées par le ciseau des artistes pieux du moyen âge, ou des âges plus récents. Nous ne voudrions pas que l'on exagérât notre pensée, et qu'on lui prêtât une extension que nous n'avons pas l'intention de lui donner. Ainsi, nous sommes loin de prétendre que toutes les statues placées dans nos églises des XIIᵉ, XIIIᵉ, XIVᵉ, XVᵉ et XVIᵉ siècles soient autant d'œuvres éminentes; nous savons trop bien que les créations du génie sont rares en tous genres. Nous voulons seulement montrer à des hommes aveuglés par les préjugés que, par le fait, le catholicisme a communiqué une impulsion puissante à la statuaire et à l'ornementation sculpturale.

Jusqu'à ce moment, nous n'avons parlé que de la statuaire ; quelles raisons n'aurions-nous pas à faire valoir si nous abordions l'examen de la sculpture monumentale et de la sculpture décorative? Il est impossible de rien concevoir de plus riche et de plus gracieux que les rinceaux, les enroulements, les arabesques, les guirlandes, les fleurs et les feuillages qui ornent nos vieux édifices. Nous ne résisterons pas au plaisir de développer à ce sujet quelques réflexions qui naissent d'elles-mêmes à la vue des monuments de l'ère ogivale, monuments désignés si improprement sous le nom de gothiques. Nous consacrerons un peu plus bas un article tout entier à ce sujet intéressant. On se convaincra par là de plus en plus que la sculpture chrétienne a su conquérir une place éminente où elle trône en reine, dominant de toute la hauteur de la perfection et de l'idéal sur toutes les productions de même nature.

Afin de mettre plus d'ordre dans nos idées et mieux faire comprendre ce que nous avons à dire sur la sculpture, nous divisons cet article en plusieurs sections. La première section comprendra l'exposition des principes et des développements les plus remarquables de la statuaire antique. La seconde renfermera quelques notions sur la statuaire chrétienne, depuis Constantin jusqu'au XIIIᵉ siècle exclusivement. La troisième exposera quelques aperçus sur les œuvres admirables de l'époque ogivale jusques et y compris la Renaissance. La quatrième s'occupera de la sculpture ornementale. Nous placerons enfin quelques détails historiques et archéologiques qui n'auront pu entrer dans les divisions précédentes.

II.

Quand on veut remonter à l'origine des sciences et des arts, on est toujours arrêté par les ténèbres qui entourent leur berceau. Les commencements de chaque chose sont toujours enveloppés de mystères, et ce n'est qu'avec des peines inouïes et quelquefois avec un médiocre succès qu'on arrive à soulever une partie du voile. Il y a sans doute, dans cette condition de toutes les sociétés et de toutes les connaissances humaines, quelque chose de providentiel. Quand on quitte le livre qui renferme des détails positifs et infaillibles sur la création du monde, sur la formation de l'homme, sur l'origine des nations et sur une foule de hautes questions de religion et de philosophie, on tombe dans d'épaisses ténèbres, d'où l'on ne peut sortir qu'à tâtons et presque toujours sans honneur.

Dès le temps des grands patriarches hébreux, nous trouvons l'usage de statues sculptées. C'est ainsi que dans l'histoire si

intéressante et si poétique de Laban, de Lia, de Rachel et de Jacob, nous trouvons mentionnée l'existence de petites statues nommées *Therapim*. On a fait beaucoup de lourdes dissertations pour savoir, d'une manière précise, ce qu'il faut entendre par ce mot *Therapim*. On pense communément que c'étaient des statuettes auxquelles s'attachait une idée superstitieuse et même idolâtrique, et que c'étaient, pour ainsi dire, les dieux pénates des peuples païens. Ces Thérapim ne doivent pas toujours être regardés comme des idoles, car dans plusieurs endroits de la sainte Ecriture, il serait absolument impossible d'admettre ce sens.

Chez les plus anciens peuples de l'Inde, de l'Egypte, de la Perse et de l'Assyrie, nous rencontrons, dès les temps les plus reculés, des vestiges de l'art de la sculpture. Dans les souterrains de l'Inde, à Ellora et à Eléphantine, près de Bombay, on trouve d'immenses souterrains dans lesquels on observe les plus anciens monuments de l'art hindou. En plusieurs endroits, on remarque des sculptures d'ornementation où brille autant de goût que de patience ; en d'autres lieux les formes sont plus bizarres que gracieuses, et enfin, en quelques endroits, on a sacrifié la raison et le bon goût à des idées grotesques, ridicules et même d'une obscénité révoltante. Quant à la statuaire, elle se distingue par des types lourds et des formes hideuses. Ajoutons à cela l'emploi des figures symboliques qui s'opposait à tout progrès véritable dans la culture des beaux-arts ; c'est ainsi que sur des corps d'homme ou de femme on plaçait des têtes d'animaux de toute espèce, et quelquefois des membres de bêtes étaient soudés d'une façon dégoûtante à un tronc humain.

En Egypte, pendant de longs siècles, on adopta les mêmes principes qui dominèrent à peu près constamment dans l'Inde. De là ces statues bizarres, que l'art répudie autant que le bon sens, de l'Anubis à tête de chien, de l'Isis à tête de vache, des sphinx à tête et à poitrine de femme et à corps de lion, etc. Outre les statues purement allégoriques, les Egyptiens avaient consacré l'emploi de figures en demi-relief pour composer des hiéroglyphes. Non-seulement on y voyait des statuettes entières, mais encore des membres humains séparés entièrement. L'écriture hiéroglyphique, que l'on est si heureusement arrivé à déchiffrer aujourd'hui, grâce surtout aux savantes investigations de Champollion le Jeune, est extrêmement curieuse au point de vue de l'enfance de l'art de la représentation humaine. Tous les personnages qui y figurent sont posés de profil et avec un relief très-peu saillant. Les formes générales sont à peine accusées, les muscles ne sont jamais apparents, l'expression de la face n'est jamais sentie ; tout est roide et comme enveloppé de langes; on dirait presque que les Egyptiens ont voulu reproduire dans ces dessins leurs momies immobiles, enlacées de bandelettes et froides comme la mort. Nous devons cependant dire que la statuaire égyptienne sut créer des œuvres fort remarquables. Tous les connaisseurs admirent avec surprise la perfection matérielle que les artistes égyptiens ont donnée à leurs travaux. Dans les grands musées de l'Europe, on possède des statues, et surtout des sphinx travaillés sous le rapport de la forme matérielle, avec une habileté véritablement extraordinaire.

Le royaume d'Assyrie s'éleva, comme chacun sait, à une hauteur prodigieuse sous le rapport de la puissance, du commerce, du luxe et des arts. Les ruines de Babylone et de Ninive sont encore là pour attester les progrès immenses que cette puissance avait faits sur tous les peuples de l'Asie. Jusqu'à présent on avait été réduit à former des conjectures sur l'état de la statuaire dans l'empire d'Assyrie ; on avait recueilli, traduit, annoté différents textes tirés des auteurs anciens, et on avait observé quelques rares fragments provenant des débris de l'antique Babylone. Aujourd'hui, par le moyen de M. Botta, consul de France à Mossoul, et de M. Flandin, auquel une mission spéciale a été donnée à ce sujet, les ruines les plus curieuses de Ninive ont été profondément remuées (*Voy.* Ninive), et l'on a découvert des inscriptions, des bas-reliefs, des statues et autres objets d'art du plus puissant intérêt. C'est une page tout entière de l'ancienne civilisation assyrienne qui vient d'être exhumée et rendue à l'histoire et à la science. Paris vient de s'enrichir des dépouilles artistiques de Ninive, et les collections du Louvre pourront montrer aux curieux et aux savants des objets d'un mérite incontestable pour reconstituer une des plus étonnantes phases de l'histoire de l'humanité.

Dans les ruines de Persépolis, on a retrouvé de fort beaux vestiges de l'art des Perses. Les monuments les plus remarquables sont les édifices élevés d'après des principes particuliers et dans de nobles proportions. On y a découvert en outre des objets d'art de toute espèce et des inscriptions en caractères persépolitains que l'on commence à déchiffrer. Quand l'érudition française aura reconstitué l'alphabet de Persépolis et celui des inscriptions cunéiformes, on sera sur la voie pour arracher aux monuments des secrets sur lesquels pèse un oubli séculaire.

En étudiant les premiers monuments de l'art grec, on se convainc promptement que l'art égyptien a exercé une influence très-forte sur ses premiers développements. Il suffit de nommer ici les images d'Hermès, qui ressemblaient à des momies, et qui étaient comme enveloppées de bandelettes des pieds à la tête. Bientôt on rendit la liberté aux pieds et aux bras captifs, et les mains soutinrent des boucliers et des lances.

L'art se divise chez les Grecs et se partage entre trois peuples différents, ceux d'Athènes, d'Egine et les Etrusques. Nous n'avons pas l'intention de suivre dans leurs moindres détails les évolutions par lesquelles sont passées les diverses écoles de sculpture de la Grèce. Il faudrait de longs volu-

mes pour donner une idée complète de cette importante branche de l'art. Nous nous bornerons à dire qu'à partir de Dédale commence l'ère des perfectionnements. C'est de lui que les Grecs disaient d'une manière symbolique que son génie avait donné à la matière le mouvement, la vie et la parole. L'expression vint animer le visage, la science dessina les formes humaines avec une intelligence parfaite de l'anatomie et du mouvement des muscles. Ce ne fut pas immédiatement que la statuaire parvint au sommet de la perfection ; elle passa par des vicissitudes variées de progrès et de dégénérescence, jusqu'à ce qu'elle fût cultivée par les Phidias, les Polyclètes et les Myron de Leuctres.

Les statues de la belle période de la statuaire grecque sont d'une ravissante beauté. Les artistes poursuivaient avec ardeur l'idéal de la forme humaine, et ils l'atteignirent souvent avec un rare bonheur. Ils sentirent et exprimèrent avec une précision admirable cet ensemble de qualités nobles et gracieuses qui exercent sur nos sens un irrésistible empire. Si nous osions employer cette expression, nous dirions qu'ils ont dépassé la nature. En effet, il est excessivement rare, pour ne pas dire impossible, de trouver un être humain dont toutes les formes soient irréprochables. Toujours quelques défauts, quelque minimes qu'on les suppose, viennent malheureusement déparer l'ensemble. Dans les chefs-d'œuvre des sculpteurs grecs, tous les défauts ont disparu ; il ne reste que les formes les plus pures et les plus harmonieuses, reliées ensemble suivant les lois de la plus merveilleuse unité.

Les statuaires de la Grèce exercèrent surtout leur ciseau sur le marbre pour représenter les dieux et les héros. Nous devons rendre justice à leurs compositions sous tous les rapports. Nous considérons leurs œuvres comme le point le plus élevé auquel puisse monter l'art de la sculpture. Mais aussi, au point de vue moral, les statues qui nous restent des meilleurs maîtres nous montrent l'empire absolu du sensualisme et le règne de la volupté. On a beau dire que Vénus trouve un vêtement dans sa beauté même, il n'en reste pas moins évident à tous les yeux que ce vêtement est fort léger et que la pudeur ne s'en contente pas. Il y a bien longtemps que l'on a dit que chaque œuvre, pour mériter les louanges des hommes vertueux, c'est-à-dire des seuls véritables juges sur la terre, devait porter profondément empreint un caractère moral propre à rendre les hommes plus éclairés, plus justes et meilleurs. C'est une vérité éminemment philosophique. Nous demandons qu'on en fasse constamment l'application aux œuvres de la statuaire antique : nous ne sommes alors nullement inquiets du jugement qui sera rendu.

III.

Quand on étudie attentivement la naissance et les phases diverses de l'art inspiré par le christianisme, on découvre que cet art n'a pas pris immédiatement ce caractère spécial qui le distingua par la suite. Cet effet est dû à une cause naturelle et nécessaire. Les idées ne s'infiltrent pas tout d'un coup dans une société entière de manière à modifier et à changer les jugements arrêtés d'avance, les influences de l'éducation, et cet ensemble de pensées et d'impressions que nous recevons comme malgré nous et sans nous en douter, des hommes au milieu desquels nous sommes nés et nous vivons.

Dès les premiers siècles de l'Eglise, la religion chrétienne exerça son empire sur un grand nombre d'âmes d'élite. Comme *l'Evangile a été annoncé aux pauvres*, c'est dans la classe du peuple, et surtout du peuple travaillant et souffrant, que les apôtres trouvèrent de fervents adeptes. Les arts généralement ne sont pas compris par le peuple : on a besoin d'une éducation première, longue et difficile, pour savoir justement apprécier le mérite d'une œuvre artistique. Nous pouvons donc avancer, sans crainte d'erreur, que durant les persécutions, les chrétiens ne cultivèrent ni la sculpture, ni les beaux-arts. Néanmoins, comme le sentiment de l'art est inné dans le cœur de chaque homme, quoique la science ne l'ait pas dégagé de fausses impressions, dès le commencement des réunions chrétiennes, même dans les obscurs souterrains des Catacombes, nous trouvons des essais de peinture et de sculpture. Nous devons ici mentionner avec honneur les sarcophages en marbre qui servaient à recueillir la dépouille des martyrs les plus courageux. Ces monuments sont remarquables sous bien des rapports ; mais pour ne point sortir du sujet qui nous occupe en ce moment, nous dirons que la face antérieure et les deux petites faces latérales des sarcophages chrétiens sont ornées de sculptures variées : les sujets le plus fréquemment reproduits sont Jésus-Christ sous la forme du bon Pasteur, ou bien enseignant ses disciples. Non-seulement à Rome, mais encore dans quelques-unes des vieilles cités de la France méridionale, on admire de curieux monuments de ce genre.

Lorsque Constantin, par sa conversion, eut ouvert une nouvelle ère pour le christianisme, les arts chrétiens jetèrent de vigoureuses racines et fleurirent de tous côtés. A Constantinople, l'architecture, la peinture et la sculpture fournirent une carrière brillante. Cette ville, par la culture des arts, exerça une si puissante influence non-seulement sur l'Orient, mais encore sur l'Occident, que les archéologues ont pu déterminer les caractères du style byzantin.

En Occident la statuaire demeura longtemps au berceau. Dans les monuments du XIe siècle, on aperçoit déjà quelques formes rudimentaires et comme les premiers linéaments d'un art mieux inspiré. Nos vieilles églises romanes offrent à l'observateur de curieux exemples de ces statues grossières, où l'art est encore barbare et où l'on voit déjà apparaître les premiers signes de l'expression et du sentiment. Les chapiteaux

des colonnes sont fréquemment ornés de scènes historiques fort intéressantes à étudier non-seulement au point de vue des antiquités chrétiennes, mais encore des ébauches de l'art de la sculpture. Au portail occidental des églises, on représentait déjà quelques sujets en ronde-bosse ou en bas-relief. Ces œuvres, d'une grande rudesse d'exécution, sont vraiment précieuses pour l'archéologie qui aime à suivre pas à pas les arts chrétiens dans toutes leurs évolutions.

Au XIIe siècle l'architecture prit de remarquables développements. Les principes eux-mêmes sont déjà profondément modifiés ; à l'arc plein cintre, l'ogive élancée est substituée en plusieurs endroits du temple chrétien. Le statuaire suit le mouvement ascensionnel de l'architecture. Le portail principal des églises est décoré non pas seulement de statuettes, mais encore de statues de grande dimension. Les formes ne sont plus aussi roides qu'antérieurement ; les draperies s'étendent moins lourdement sur les membres, et retombent en plis moins pesants. La vie circule déjà dans le corps, dont les mouvements sont naturels; la figure surtout prend un éclat remarquable; il y a de l'expression et principalement un calme, une placidité, une simplicité admirables. Les bustes sont généralement très-allongés; les draperies presque collantes sur la poitrine, et flottantes et larges pour la partie inférieure du corps. Très-souvent les statues, à cette époque, étaient peintes et dorées : nous avons eu l'occasion d'en observer des vestiges encore notables sur plusieurs édifices du XIIe siècle. Nous citerons ici comme spécialement dignes d'attirer l'attention des amateurs, les statues qui décorent le frontispice de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Les grandes statues des latéraux du portail sont très-bien dessinées, et les statuettes de la voussure sont pleines de grâce et de naïveté. Nous citerons encore les statues qui décorent le portail principal de Notre-Dame de la Couture, au Mans.

IV.

Depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe, les arts chrétiens parvinrent à leur apogée. Jamais époque de l'histoire de l'humanité ne montra une plus grande ardeur pour la culture des beaux-arts et un si noble enthousiasme pour l'ornementation des édifices chrétiens. La plupart de nos magnifiques cathédrales ont été fondées au XIIIe siècle et presque tous nos immortels édifices religieux ont été bâtis durant la période ogivale.

Nous pouvons comparer l'art chrétien à un grand arbre couvert de feuilles, de fleurs et de fruits. La saison où cet arbre a poussé avec plus de vigueur, a étalé les plus beaux feuillages, épanoui les fleurs les plus parfumées, produit les fruits les plus savoureux, c'est sans contredit le XIIIe siècle. A cette époque l'art est vraiment inspiré; les moindres détails sont finis avec ce scrupule de la perfection que l'on ne rencontre presque jamais dans des œuvres de proportions gigantesques.

Pour ne point nous écarter de la statuaire qui nous occupe, qu'on se transporte devant quelques-unes de nos plus somptueuses cathédrales et qu'on se donne uniquement la peine d'ouvrir les yeux. C'est réellement un spectacle éblouissant qui fascine le regard et qui étourdit l'imagination. Nous citons ici Notre-Dame de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Bourges et de Paris. Parmi ces glorieux édifices nous choisissons Reims, et nous nous transportons devant son portail occidental; c'est là une des plus extraordinaires créations du génie artistique du moyen âge. Pour donner une idée plus complète de ce chef-d'œuvre de la sculpture chrétienne, nous allons extraire quelques lignes d'un ouvrage intitulé : *Les Cathédrales de France*, que nous avons publié il y a quelques années.

« Le portail occidental de la cathédrale de Reims est une des merveilles du genre. Dans le langage du peuple, ce serait un des quatre membres qui devraient constituer un corps parfait, en l'unissant à la nef d'Amiens, au chœur de Beauvais, à la flèche de Chartres ou à celle de Strasbourg.

« La partie inférieure de ce portail, divisée par trois ouvertures, offre plusieurs traits de ressemblance avec la partie correspondante de la cathédrale d'Amiens. On y remarque peut-être moins de grandiose et de majesté dans l'ensemble, mais aussi beaucoup plus de richesse dans les sculptures et dans les détails. C'est vraiment un admirable coup d'œil que ce vestibule tout chargé de statues, de niches, de dais, de pinacles, de dentelles, de feuillages, d'aiguilles et de clochetons; l'art chrétien y a épuisé sa verve féconde. C'est une création entière pleine de vie et d'animation.

« Les parois latérales de ces trois entrées sont décorées d'une série de statues colossales au nombre de trente-cinq, appuyées sur un stylobate original. Elles représentent des patriarches, des prophètes, des rois, des évêques, des vierges et des martyrs.

« Sur le pilier symbolique qui partage en deux l'entrée principale, on a placé l'image de la sainte Vierge, sous l'invocation de laquelle le temple est consacré. Les faces de ce pilier sont couvertes de bas-reliefs reproduisant la chute de nos premiers parents. Quelle inspiration pleine de religieuse poésie! l'auguste Mère de Dieu rappelle la Rédemption après la fatale sentence : c'est la vie au-dessus de la mort!

« Les pieds-droits et les linteaux des trois portes sont chargés de sculptures historiques et allégoriques. On y découvre même des emblèmes de travaux agricoles dans les diverses saisons de l'année, des attributs d'arts et de métiers.

« Mais c'est principalement dans les voussures de ces portes et les frontons qui les surmontent que l'artiste a donné carrière à son génie, en traçant avec son ciseau un poëme religieux tout entier. On y reconnaît les personnages et les figures de l'ancienne loi, précurseurs du Messie, le règne de Jésus-Christ, le grand mystère de la Rédemp-

tion, le Triomphe de la loi nouvelle, la Conversion des gentils. Ce grand tableau est terminé par la Résurrection générale, le Jugement dernier, la Punition des méchants, la Récompense des justes qui triomphent dans les demeures célestes; enfin l'Apothéose et le Couronnement de la sainte Vierge, entourée des anges et des chérubins, dominent toute cette composition. Elle règne sur l'entrée du temple dont elle est la patronne. »

Jusqu'à présent nous avons spécialement parlé de la sculpture aux XIIIe et XIVe siècles. Que de choses n'aurions-nous pas à dire, si nous voulions indiquer les caractères de la sculpture et de la statuaire à chaque période architectonique ? Nous sommes arrêtés par l'abondance des matières, et nous ne pouvons qu'esquisser un tableau qui gagnerait infiniment à être complétement terminé. Au XVe siècle, la sculpture fit des progrès remarquables. Les statues ont reçu cette grâce et cette délicatesse qui ravissent et émeuvent. La statuaire chrétienne est méditative, pieuse, mélancolique, candide et toujours chaste. Jamais aucune nudité indécente ne vient attrister le regard ; jamais de draperies trop légères ne dessinent trop exactement les formes humaines. On peut regarder les innombrables œuvres qu'elle nous a laissées sans jamais être contraint de baisser les yeux. Au contraire, le sentiment chrétien rayonne de tous les fronts. La vertu et la piété respirent dans tous les visages. Il est impossible de contempler longtemps les compositions de cet âge éminemment religieux sans emporter au fond de son âme quelques inspirations pieuses et quelques mouvements vers Dieu. Cette statuaire remplit cette haute condition de l'art que nous avons précédemment indiquée : elle a un but moral qu'elle atteint et qu'elle réalise.

Au XVIe siècle, et à l'époque de la Renaissance, la statuaire a encore créé plusieurs chefs-d'œuvre ; ils sont moins nombreux que durant les trois derniers siècles ; ils sont cependant dignes de toute notre admiration. Nous nommerons les magnifiques statues de l'église de Brou, près de Bourg (en Bresse) ; les tombeaux des cardinaux d'Amboise, à Rouen ; celui de François II, à Nantes, et plusieurs à Saint-Denis, près de Paris.

V.

La statuaire ne forme pas le domaine entier de la sculpture ; elle en constitue assurément la partie la plus importante et vraiment essentielle ; il faut y joindre la sculpture ornementale. Cette dernière branche s'occupe exclusivement de ces compositions agréables qu'elle emprunte à la nature ou à l'imagination, et qui servent à décorer les divers membres de l'architecture, ou à composer des objets isolés, qui n'ont point de rapport direct avec un monument ou un ensemble établi dans d'imposantes proportions. A cette sculpture d'ornementation appartiennent ces mille charmants objets que réclament les besoins ordinaires de la vie, quand le luxe et l'éducation ont rendu ces besoins plus exigeants. L'art a créé sous ce rapport une multitude de brillantes bagatelles ; nous ne nous y arrêterons pas plus longtemps, et nous dirons quelques mots seulement de la sculpture monumentale.

Chez les anciens, la sculpture ornementale appliquée aux grands édifices n'atteignit jamais l'importance qu'elle a obtenue chez les modernes. Cela tenait à la manière même dont ils envisagèrent l'art de bâtir et à l'application sévère des ornements accessoires à laquelle ils s'astreignirent dès le principe. Cependant nous aurions tort de ne pas faire savoir qu'en cette partie, comme en toutes celles auxquelles ils s'appliquèrent, ils déployèrent un goût d'une pureté et d'une finesse inimitables. Les feuillages furent reproduits avec une vérité frappante ; les artistes surent en développer les lobes avec grâce, en fouiller les découpures avec habileté, en distribuer les divisions avec symétrie. Les enroulements ou rinceaux sont dessinés avec élégance, les rosaces et fleurons sont riches et bien composés, les formes de fantaisie sont également dessinées avec une rare délicatesse.

Nous passons plusieurs siècles du moyen âge, pendant lesquels la sculpture monumentale n'a fait aucun progrès. Au XIIe siècle l'ornementation est déjà gracieuse et savante. On admire dans beaucoup d'édifices religieux une multitude incalculable de formes variées. L'imagination des artistes était extrêmement féconde ; nous sommes forcés de convenir aussi que leur main sut donner à ses caprices un corps léger et parfaitement en rapport avec ce qu'il était chargé d'exprimer. Les productions de la nature lui fournirent encore mille ingénieux motifs de décoration. Les principes acceptés au XIIe siècle se développèrent encore aux siècles suivants. Alors le ciseau fut accoutumé à vaincre toutes les difficultés. Les feuillages les plus riches de nos prairies et de nos forêts s'entremêlèrent aux fleurs les plus odorantes de nos climats pour former des bouquets et des guirlandes pleines de parfum et de poésie. On n'aimait pas alors à reproduire des plantes étrangères ; on s'attachait de préférence à sculpter des végétaux qui avaient pris naissance dans nos contrées et qui s'étaient colorés aux rayons de notre soleil. Les végétations naturelles de chaque pays formeront toujours la décoration la plus convenable des monuments qui s'élèvent sur le même sol ; les yeux aiment à rencontrer dans les édifices ces innombrables petites plantes que chacun voit depuis son enfance, qu'il connaît et qu'il aime comme on connaît et on aime tout ce qui appartient à la patrie. Il s'établit un lien indéfinissable d'attachement et d'amour de l'homme envers les objets qui peuvent lui rappeler ces précieux souvenirs qui ne s'éteignent qu'avec la vie.

Pendant la période ogivale, on ne se contenta pas d'imiter les feuilles et les fleurs qu'on cueillait dans nos campagnes, on composa des ornements fantastiques. Il est difficile de rien imaginer de plus frais, de plus

riant, de plus charmant que ces ingénieuses créations. Il faut en prendre une idée juste en contemplant ces milliers de feuilles, de dentelles, de festons, de guirlandes, de pinacles, d'aiguilles, de clochetons, de dais, de consoles qui couvrent le frontispice de nos cathédrales. Pendant longtemps on méprisait ce système d'ornementation; on le calomniait en lui attribuant des dénominations injurieuses; aujourd'hui on est revenu à des idées plus saines, et on admire ce qui est vraiment admirable. L'ignorance ne saurait fausser les lois éternelles du bon goût. Les artistes de la Renaissance ne comprenaient pas les ornements de la période gothique; ils les firent passer pour barbares, ce qui était plus commode que de les étudier. Enfin, justice a été faite des préjugés; nous regardons avec un juste orgueil les chefs-d'œuvre de nos pères, et nous pouvons nous en glorifier sans que nul puisse nous reprocher nos sympathies et notre admiration.

Les ornements de la Renaissance portent encore un caractère qui les distingue. Avant d'arriver à reproduire exactement les formes inventées par les anciens, les artistes inventèrent, au XVI[e] siècle, plusieurs motifs d'ornementation pleins d'élégance et de verve. Les arabesques de cette époque sont dessinées et sculptées avec une fantaisie qu'il sera toujours plus aisé d'admirer que d'imiter.

VI.

Parmi les arts du dessin, c'est sans contredit la sculpture dont l'emploi a été le plus fréquemment adopté pour l'ornementation des monuments de la vie privée. A toutes les époques les instruments du culte, les armes, les meubles à l'usage de l'habitation, les ustensiles domestiques, en quelque matière qu'ils aient été façonnés, ont été enrichis plus ou moins de figures, d'emblèmes, d'ornements sculptés ou ciselés, dont le mérite artistique était naturellement en rapport avec le goût du temps qui les a vus naître.

Sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge. — L'établissement successif des Goths et des Lombards en Italie, l'invasion des Francs dans les Gaules et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident durant les premiers siècles du moyen âge, n'anéantirent pas les arts industriels; ils furent même encouragés par les barbares, qui en recherchèrent les productions. Mais en songeant à toutes les causes qui ont dû amener depuis tant de siècles la destruction des objets d'art mobiliers de cette époque reculée, on ne s'étonnera pas du petit nombre qui en est parvenu jusqu'à nous: quelques pièces du trésor de Monza, qu'on fait remonter à la reine Théodelinde, la *cathedra* en ivoire de saint Maximien, archevêque de Ravenne (VI[e] siècle), et le trône de Dagobert, conservé dans l'église de Saint-Denis, dont l'authenticité n'est pas incontestable, sont presque les seuls monuments mobiliers attribués à l'industrie artistique des trois premiers siècles du moyen âge. Il faut donc s'en tenir aux conjectures sur le style de l'ornementation des objets meubles de ce temps.

On sait qu'au moment où le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre de produire au dehors les marques de son existence, l'art chrétien, qui ne pouvait se créer immédiatement une technique nouvelle, adopta le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il se trouvait alors. Les premiers siècles du moyen âge ne paraissent pas avoir suivi d'autres inspirations. En Italie, le roi des Goths, Théodoric, passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, faisait restaurer dans leur état primitif les édifices élevés par les Romains, et en faisait construire de nouveaux d'après les principes de l'art antique. Si les Lombards, successeurs des Goths, s'efforcent, principalement sous Agitulfe et Théodelinde, de suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelque changement dans la pratique des arts qui leur était inconnue. Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore et ceux qu'avait tout récemment édifiés Théodoric durent leur servir de guide, et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune espèce d'originalité. Quant à la Gaule, qui avait été civilisée par les Romains, et conquise par un peuple guerrier, auquel la culture des arts était étrangère, tout porte à croire qu'elle conserva dans ses travaux artistiques, durant l'époque mérovingienne, le caractère des magnifiques monuments que les Romains y avaient élevés. Les objets mobiliers de cette première période du moyen âge furent donc nécessairement empreints du style de l'antiquité.

VII.

La statuaire est-elle essentiellement païenne? — On soutient que la sculpture est un art né du paganisme, qui, de quelque manière qu'on le travestisse, restera païen ou cessera d'être, et que cet art si royal et si divin a été de tout temps fort peu goûté en France. Les hommes qui soutiennent de pareils paradoxes ne savent que prêcher l'avilissement des arts et prédire leur décadence. La sculpture du moyen âge tout entier est donc considérée comme non avenue? En vain les artistes catholiques ont-ils taillé des rois sur les tombeaux des cryptes, des saints sous les voussoirs des portails, Dieu, la Vierge sur le tympan des ogives; en vain ont-ils sculpté et ciselé la création du monde, l'histoire du monde, le jugement du monde; en vain ont-ils formulé par la sculpture la morale, personnifié la science et l'art; en vain ont-ils divisé les années; en vain la terre ne suffisant plus à leur merveilleuse fécondité, ont-ils traduit les mystères célestes révélés par le vieillard de Pathmos, et cela par tout le sol de la France; en vain ont-ils multiplié les statues dans une proportion inconnue à l'antiquité?

On peut consulter sur la sculpture antique et celle du moyen âge les *Annales de philosophie chrétienne*, tome XIII, page 146.

VIII.

Quelques détails sur la sculpture en bois.— Depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du XIVe siècle, la pierre dans la sculpture monumentale, l'ivoire dans la petite sculpture mobilière et décorative, avaient joui d'une grande faveur, et avaient été employés de préférence à toute autre matière. A cette époque le bois devint fort en vogue et fournit aux sculpteurs des matériaux fort abondants dont ils surent tirer un grand parti pour ciseler des portes, des retables, des stalles, avec une admirable finesse et une complication étonnante de détails. Des statues même de grande proportion furent taillées dans des pièces de bois de chêne dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail.

Ce fut principalement dans les retables qui prirent, en général, au XVe siècle, de grandes proportions, que se développa l'art de sculpter le bois. En France, à la fin du règne de Louis XI, sous Charles VIII, sous Louis XII, et même sous François Ier, on en vit paraître d'une très-grande élévation, étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat, et offrant, au milieu de décorations architectoniques dans le style de l'époque, des scènes sculptées en haut-relief qui renfermaient une quantité considérable de petites figures.

Les Allemands s'adonnèrent surtout à ce genre de sculpture décorative. Suivant le docteur Kugler, elle aurait pris naissance en Allemagne, où elle jouissait d'une grande faveur dès le commencement du XIIIe siècle. Malgré la destruction d'un grand nombre de retables en bois, à l'époque de la Réforme, on en rencontre encore de très-importants en Allemagne, et surtout dans la Souabe. *Voy.* RETABLE.

IX.

Pour la sculpture en ivoire, *voy.* DIPTYQUES.

La fonte et la ciselure des métaux forme une branche fort intéressante de la sculpture. La fonte et la ciselure du bronze ont été pratiquées avec succès dans les premiers siècles du moyen âge. Anastase le Bibliothécaire, dans le *Liber Pontificalis*, en a fait l'énumération, et Séroux d'Agincourt en a fait le relevé dans le tome II, page 98 de son *Histoire de l'art par les monuments.*

Il paraîtrait qu'au XIe siècle, l'Italie avait à peu près perdu l'usage de fondre le bronze et de le travailler en bas-relief, puisque ce fut à Constantinople, que Hildebrand, sous Alexandre II (1073) commanda les portes de Saint-Paul hors les murs. Cependant, à la même époque, l'Allemagne exécutait des travaux en bronze, tels que les portes de la cathédrale d'Augsbourg et le tombeau de Rodolphe de Souabe, dans l'église de Merscbourg.

A la fin du XIIe siècle, l'art de fondre le bronze avait reparu en Italie, et commençait à y être pratiqué avec succès. Ce furent deux Italiens, Pietro et Uberto de Plaisance, qui fabriquèrent, sur l'ordre de Célestin III (an 1198), les portes qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean de Latran. L'inscription qu'ils y ont gravée a conservé leurs noms à la postérité. Bonanno de Pise, le précurseur de Nicolas, fondait, à peu près à la même époque, celle du dôme de Pise et de Saint-Martin de Lucques. Au XIVe siècle, André de Pise avait perfectionné les procédés techniques de la fonte et de la ciselure du bronze. Après ce grand artiste, tous les artistes italiens, ses élèves ou ses successeurs, s'adonnèrent à cette belle partie de la statuaire.

Les portes de bronze que Suger fit faire pour l'église de Saint-Denis, au XIIe siècle, les magnifiques tombes d'Everard de Fouilloy (1223) et de Geoffroy d'Eu (1237) évêques d'Amiens, et celle de Jean, fils de saint Louis, qui sont du XIIIe siècle, suffiraient pour établir la preuve qu'on savait fondre le bronze en France, au XIIe et au XIIIe siècle.

SELLETTE. — Planche qui forme le siége d'une stalle, et qui est appuyée sur une console ornée de feuillages ou de figures. C'est ce qu'on appelle la *miséricorde des stalles.* Voy. MISÉRICORDE.

SEPTUM. — Dans les basiliques romaines, les nefs étaient séparées de la partie supérieure du monument par une barrière, *septum.* La partie qui se trouvait au delà de cette barrière, où se tenaient primitivement les officiers de justice, et où se placèrent ensuite les membres du clergé et surtout les chantres, fut appelée *trans septum, au delà de la barrière*, d'où est venu le mot français *transsept.* C'est par une mauvaise orthographe que l'on écrit *transept.* Cette manière d'écrire, employée par quelques-uns de nos antiquaires, a été, mal à propos, empruntée aux Anglais. *Voy.* TRANSSEPT, CROISÉE, CROISILLON.

SÉPULCRALES (CHAPELLES). — Il existe à Fontevrault, au diocèse d'Angers, deux chapelles sépulcrales très-curieuses, qui étaient surmontées l'une et l'autre d'une lanterne funéraire. *Voy.* LANTERNE. Celle que l'on voit dans l'ancien cimetière de l'abbaye s'appelle la *Tour d'Evrault ;* c'est la plus ancienne : elle paraît être du XIIe siècle. La hauteur est d'environ 80 pieds, et le diamètre intérieur de 30 pieds.

Le premier plan est octogone : sur huit faces sont appliquées des absides semi-circulaires, couvertes d'un toit en pierres hémisphérique, et chacune de ces absides était, dans l'origine, percées de trois petites fenêtres.

Au-dessus de la corniche, l'édifice prend la forme d'une pyramide octogone, au sommet de laquelle était le tourillon ou la lanterne destinée à recevoir le fanal. Ce tourillon a perdu son toit pyramidal.

A l'intérieur, l'édifice est divisé en trois étages, et passe successivement de la forme octogone au carré, et du carré à l'octogone.

L'octogone de Montmorillon, monument du XII[e] siècle, comme le précédent, terminé de même par un toit pyramidal octogone, et sur lequel les antiquaires ont émis les plus singulières assertions, assertions qui, du reste, ont été réfutées depuis longtemps par Millin et d'autres archéologues, était aussi, avant 1772, une chapelle sépulcrale couronnée par une lanterne ou fanal en forme de petite tour.

La forme arrondie pyramidale paraît avoir été préférée pour les édifices de ce genre; cependant la chapelle sépulcrale de l'ancien cimetière des religieuses à Fontevrault était carrée. Cette chapelle, qui était dédiée à sainte Catherine, se trouve actuellement sur la promenade publique percée au milieu de l'ancien cimetière; sa forme est carrée. Chacun de ses angles est enveloppé par un contre-fort légèrement saillant. Le haut des murs est couronné par une légère saillie coupée en biseau, qui règne également autour des contre-forts. C'est sur cette saillie que vient s'appuyer la pyramide quadrangulaire en pierre qui sert de toit; chaque contre-fort est aussi surmonté d'une pyramide quadrangulaire.

Du sommet du toit de l'édifice s'élève une colonne creuse d'un petit diamètre, et de 4 à 5 mètres de hauteur. Elle porte à son sommet une lanterne de l'effet le plus agréable. Chacune des faces de cette lanterne est percée d'une ouverture; les angles sont garnis de colonnes engagées; un toit conique recouvre le tout.

A l'intérieur, on voit une voûte en dôme à huit pans. Les angles du carré sont rachetés par de petites voûtes qui remplacent des trompes ou pendentifs. La chapelle de Sainte-Catherine a été fondée au XIII[e] siècle, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'une charte donnée par Berthe, dixième abbesse de Fontevrault (*Gallia Christiana*, tom. II, *Instrum.*, col. 363). On peut consulter à ce sujet le tom. VI du *Cours d'antiquités monumentales*, par M. de Caumont.

SERRURERIE. — I. La serrurerie a produit au XII[e] et au XIII[e] siècle des œuvres d'un goût remarquable et d'un caractère distingué : elles furent appliquées presque exclusivement à la décoration des monuments de l'architecture. *Voy.* PENTURES, FERRURES. Au XIV[e] siècle, et surtout au XV[e], la sculpture ayant envahi toute la surface des portes, sur lesquelles la serrurerie se plaisait, aux siècles précédents, à étaler ses compositions, les artistes serruriers donnèrent à leurs travaux une direction plus étendue. Les grilles des chapelles devinrent de véritables monuments; sous leurs habiles mains, le fer forgé, tordu, modelé et contourné, reproduisit avec toutes leurs complications, les détails si variés de l'architecture de ces époques. Puis vinrent les croix, les chandeliers, les reliquaires, les portes de tabernacle, les pupitres, les coffrets, et une foule de meubles de toute espèce. Tous ces objets sont caractérisés par l'élégance et la légèreté, et par un grand luxe de travail.

II.

Le XVI[e] siècle ne laisse pas dépérir l'art de la serrurerie, et la Renaissance, en appliquant son style aux travaux de cet art, nous a transmis de nombreux chefs-d'œuvre. Les serrures alors étaient portées à un tel degré de perfection, et leur ornementation était d'un fini si achevé, qu'on les considérait comme des objets d'art. On les emportait d'un lieu à un autre, comme on aurait pu faire de tout autre meuble précieux.

Les clefs furent aussi traitées, au XVI[e] siècle, comme de véritables objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines en ronde-bosse, les armoiries, les chiffres, les ornements et les découpures dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit, et que nous avons remplacée aujourd'hui par un anneau commun.

Dans le *Voyage dans le département de l'Aube*, par M. Arnaud, peintre, on trouve le dessin de deux portes de tabernacle en fer travaillé, d'un joli dessin et d'une grande délicatesse.

III.

Il nous reste encore de nombreux spécimens des travaux de serrurerie du moyen âge. Les clous eux-mêmes qui servaient à attacher les pentures et autres fers travaillés, sont terminés par des fleurs, des têtes d'animaux, des rosaces à cinq ou six divisions; on en voit de charmants modèles à la cathédrale de Laon et à l'église Saint-Martin de la même ville. Ces clous étaient quelquefois étamés. Les poignées et les marteaux des portes étaient faits avec des ornements variés; ceux-ci étaient quelquefois placés au centre d'écussons circulaires; mais les formes en furent communément très-variables. On y voyait au XIII[e] et au XIV[e] siècle des spirales qui tournaient autour d'une tige de fer carrée; et les deux extrémités étaient terminées par des fleurs ou des têtes d'animal. Aux portes de l'hôtel-de-ville, à Bourges, on voit un admirable échantillon de cette nature, de l'époque du style ogival flamboyant, avec meneaux contournés, pinacles et autres motifs de décoration. Sur la porte d'une maison à Auxerre, on remarque un autre spécimen fort curieux, quoique moins compliqué. Au XVI[e] siècle, les marteaux de porte sont ordinairement attachés au centre d'un écusson d'une ornementation fort compliquée.

Durant la période du style ogival, les travaux de serrurerie furent très-soignés; des fermetures de fenêtre et des coffres furent souvent enrichies de fleurs et d'autres ornements.

Un des plus beaux morceaux de serrurerie que nous ait légués le moyen âge, est la tombe d'Edouard IV, dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. Il consiste en un magnifique travail à jour, avec contre-forts,

pinacles, clochetons, meneaux contournés, feuillages et ornements de tout genre réunis avec profusion. Les dessins flamboyants sont exécutés sur une bande de fer légère, mise en application sur une bande de fer plus épaisse.

SIBYLLES. — En prédisant l'avenir, les sibylles, prophétesses païennes, ont prédit la naissance, la vie, la mort, la résurrection de Jésus-Christ. Dans les vers authentiques ou apocryphes que nous possédons de ces personnages réels ou imaginaires, le moyen âge trouve que douze sibylles avaient annoncé, dans les trois parties du monde, la divinité, la venue, la conception, la nativité, l'allaitement, les souffrances, le crucifiement, la résurrection, le triomphe du Messie. Les sibylles, faisant pendant aux prophètes, sont sculptées et peintes sur marbre et sur pierre, sur métal et sur bois, sur verre et sur laine, sur parchemin et sur mur dans les églises de Sens, de Clamecy, d'Aix, d'Autun, d'Auxerre, d'Auch, de Brou, de Beauvais, de Saint-Bertrand de Comminges, de Saint-Ouen de Rouen, etc. C'est assez commun dans nos monuments et très-fréquent dans nos manuscrits à miniature. Les Heures d'Anne de France, fille de Louis XI (Biblioth. Nat., ms. 920) offrent un des plus complets exemples des douze sibylles peintes sur parchemin. Les douze sibylles sont :

1° La sibylle Persique (de Perse). Elle tient une lanterne. Elle prédit la venue du Messie, et foule aux pieds le serpent qui a déçu Eve. — 2° La sibylle Libyque (de Libye). Elle tient un cierge allumé. Elle prédit la venue de Jésus-Christ comme lumière du monde. — 3° La sibylle Erythrée (de la mer Rouge). Elle tient une rose blanche épanouie et un bouton d'une autre rose blanche. Elle prédit l'annonciation. — 4° La sibylle Cumane (de Cumes). Elle tient une crèche. Elle prédit la nativité du Christ à Bethléem, dans l'étable. — 5° La sibylle Samienne (de Samos). Elle tient un berceau et prédit le repos de Jésus dans ce monde. — 6° La sibylle Cimmérienne (du Pont-Euxin). Elle tient un cornet, comme un biberon, et prédit l'allaitement de Jésus par Marie. — 7° La sibylle Européenne (d'Europe). Elle tient un glaive. Elle prédit le massacre des Innocents et la fuite en Egypte. — 8° La sibylle Tiburtine (de Tibur, Tivoli). Elle tient une main, comme un gant de chair et prédit les soufflets donnés à Jésus pendant la passion. — 9° La sibylle Agrippa. Elle prophétise la flagellation et tient le fouet qui a déchiré le corps de Jésus. — 10° La sibylle Delphique (de Delphes). Elle tient une couronne d'épines et prophétise le couronnement du Christ. — 11° La sibylle Aspontienne (de l'Hellespont). Elle tient une croix et prophétise le crucifiement. — 12° La sibylle Phrygienne (de Phrygie). Elle tient une croix processionnelle, à laquelle flotte un étendard rouge croisé d'or. Elle prophétise la résurrection de Jésus-Christ.

Dans la prose des morts, on fait allusion à la croyance qui concerne les sibylles :

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum sibylla.

Il y a une sibylle qui est plus célèbre et supérieure à ses compagnes : c'est la sibylle Tiburtine. Elle fit voir à l'empereur Auguste l'enfant Jésus tenu par sa mère, et au sein d'une gloire qui éclatait en face du soleil.

Le costume des sibylles est d'une richesse extrême, costume de convention, où ruissellent les pierres précieuses et où s'étalent mille broderies d'argent, d'or et de perles. Les vêtements se superposent, robe, tunique fendue sur les côtés, manteau. La stature est haute, la taille est vigoureuse, l'âge est dans la force.

On peut consulter, sur les sibylles, et les monuments iconographiques du moyen âge qui les représentent, le *Guide de la peinture*, annoté par M. Didron, pag. 153, et deux curieux chapitres de l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier.

SIÉGES DU CHOEUR. *Voy.* CHAIRE ÉPISCOPALE, STALLES. — Il y a dans certaines églises des siéges en pierre, en marbre ou en bois, placés auprès de l'autel, et qui étaient autrefois connus sous le nom de *siéges de paix*. A l'époque où les églises avaient le droit d'asile, ce siége était réputé sacré : *Hæc sedes lapidea dicitur* PACIS CATHEDRA, *ad quam reus fugiendo perveniens omnimodam habet securitatem.*

SOCLE. — Plinthe qui sert de base à une colonne, un pilastre, des fonts baptismaux, un bénitier, etc.

SOFFITES. — Sculptures de diverses formes, figurant habituellement des compartiments, et qui ornent les plafonds des entablements, des dômes, ou même ceux d'une salle ordinaire.

Les monuments de la Renaissance ont des soffites généralement fort ornés. Ceux de la période romano-byzantine et de la période ogivale n'ont pas de soffites proprement dits.

SOLARIUM. —Le *solarium* est une espèce de terrasse qui surmonte les églises grecques.

Il y en avait quelquefois dans les monastères. *Voy.* la description de l'abbaye de Saint-Wandrille, à l'article ABBAYE.

SOLEA. — On donnait généralement le nom de *solea*, dans les églises grecques, à l'espace compris entre l'ambon et le sanctuaire, et dans les églises latines, à l'espace compris entre le sanctuaire et le chœur. *Voy.* ICONOSTASE. On peut consulter à ce sujet les *Ann. de Philos. chrét.*, tom. XIX, pag. 432.

SOUBASSEMENT. — Le soubassement est un piédestal continu, destiné à porter un rang de colonnes. C'est la même chose que le *stylobate*.

SPHYRÉLATON. — A côté des ouvrages fondus dans un moule, ou sculptés dans la masse du métal, il en existe d'autres qui sont obtenus par un procédé consistant à repousser au marteau des feuilles de métal, de ma-

nière à leur donner la forme que l'artiste veut produire, et à exprimer à leur surface des figures ou des ornements en relief.

Ce procédé qui a reçu le nom de *sphyrélaton* et qui est plus connu sous le nom de *travail au repoussé*, remonte à une haute antiquité. Les objets métalliques dont parle Homère sont toujours travaillés au marteau, et il n'est pas douteux que les statues colossales des anciens n'aient été ainsi faites. Quelque légèreté que l'on puisse donner au métal fondu, par la perfection du moule, elle ne pourra jamais être mise en comparaison avec celle d'une feuille de métal dont le marteau viendra réduire l'épaisseur, autant que sa malléabilité peut le permettre.

Aussi le procédé du repoussé fut-il employé principalement dans la confection des armures de luxe et dans l'orfévrerie, qui, jusqu'au XVIIe siècle, comprenait l'exécution des bas-reliefs et des statues d'or et d'argent: il s'agissait de réunir dans ces armures de parade la richesse à la légèreté, et dans les travaux d'orfévrerie, de produire des pièces d'une grande dimension en leur donnant le moins de poids possible; rien ne pouvait mieux satisfaire à cette double condition que le travail au repoussé.

Durant tout le moyen âge, les bas-reliefs, les statues, les vases d'or et d'argent ont presque tous été travaillés au repoussé et ciselés ensuite.

Le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*, nous fait connaître ce fait, et Benvenuto Cellini, dans son *Traité sur l'orfévrerie*, nous apprend que ce procédé était le seul en usage parmi les orfévres de son temps, en France et en Italie.

Tous les ouvrages de sphyrélaton étaient terminés au ciselet. Les bas-reliefs et la plupart des statuettes d'argent ont été exécutés par ce procédé.

On a fait également des bas-reliefs en cuivre par le moyen du repoussé, principalement pour orner les devants d'autels et les reliquaires.

Le sphyrélaton a encore été employé au XVIe siècle pour obtenir des figures et ornements en relief, sur des plaques de fer qui étaient ensuite enrichies de fines damasquinures d'or et d'argent.

SPICATUM (*Opus*). — Espèce d'appareil en épi, ou en feuilles de fougère, ou en arêtes de poisson. *Voy.* APPAREIL.

STALLES. — Les stalles ont été étudiées par MM. Jourdain et Duval, au point de vue historique et archéologique, dans l'introduction à leur travail sur les *stalles de la cathédrale d'Amiens*. Nulle part on n'a réuni d'aussi nombreux documents et des renseignements aussi précis sur les siéges et les stalles des églises. Nous ne saurions mieux faire que de donner l'analyse de ce travail. Nous le ferons suivre d'une indication des stalles les plus remarquables qui existent encore en France, dans les principales églises.

I.

Lorsque les offices ecclésiastiques se prolongèrent pendant de longues heures, on permit aux fidèles et aux clercs de s'asseoir à l'église. Ils ne pouvaient pas néanmoins s'en servir aussi longtemps qu'on le fait aujourd'hui. L'ancienne coutume de se tenir debout pendant la partie la plus considérable des saints offices, continua d'être observée, et il ne faut pas chercher d'autre raison de cette discipline, assez sévère d'ailleurs, que la pensée du respect dû à la majesté de Dieu, l'humilité dans la prière, si fortement recommandée par le Sauveur, et la ferveur des prêtres et des fidèles dans les beaux temps de l'Eglise. Cette règle était observée rigoureusement, surtout pendant la lecture de l'Evangile et le chant des psaumes. Saint Athanase et saint Jean Chrysostome nous font connaître à ce sujet la coutume de l'Eglise d'Orient, dans des textes où ils mentionnent le fait comme une chose communément pratiquée. Bientôt les Constitutions de saint Benoît achevèrent de consacrer cet usage en Occident, au moins pour les monastères. Lorsque saint Chrodegang, évêque de Metz, donna des statuts aux chanoines de sa cathédrale, statuts confirmés pour les autres églises des Gaules par le concile d'Aix-la-Chapelle de l'année 816, l'évêque et le concile rappellent aux chanoines le devoir de se tenir debout pendant la psalmodie.

Cette loi était dure. Dans quelques églises il y eut des concessions aux ecclésiastiques malades ou trop faibles. Au XIe siècle, la loi subsistait toujours, puisque saint Pierre Damien crut devoir écrire directement « contre ceux qui s'asseyaient au chœur, » *contra sedentes in choro*. (*Biblioth. max. vet. Patrum.*) C'est une lettre adressée à l'archevêque de Besançon, dans l'église duquel il avait vu lui-même des clercs prendre la liberté de s'asseoir. La coutume de prier debout persévéra dans certains monastères et certaines églises cathédrales ou collégiales, même après que les stalles furent généralement introduites au chœur. On retrouve, même dans les Cérémoniaux modernes, des vestiges de l'ancienne discipline. Ainsi, à l'église métropolitaine de Tours, les chanoines récitent debout les complies du jeudi saint et les petites heures des deux jours suivants. Le sire de Moléon (Lebrun Desmarettes) a signalé cette pratique dans ses *Voyages liturgiques*; elle se continue de nos jours.

« En Grèce, dit M. Didron, il n'y a pas de stalles anciennes; *on se tenait debout*. Aujourd'hui encore, dans les couvents qui ont conservé les anciens usages, les vieillards, comme les autres, se tiennent debout aux offices; ils ont seulement des espèces de béquilles, une sorte de bâton en T avec la traverse fort allongée, et sur laquelle ils s'appuient. »

La première modification que la longueur des offices, autant que la diminution de la ferveur, introduisit dans la manière ancienne de prier, ne fut pas de suite l'indulgente *miséricorde* des stalles. On se contenta d'abord de porter des bâtons à l'église. Cette habitude fut tolérée en certains lieux, proscrite

en d'autres lieux. Dans la Règle des chanoines, saint Chrodegang défend d'entrer au chœur avec des bâtons, de quelque forme qu'ils soient. Plus tard, l'ardent saint Bernard poursuit avec dérision la lâcheté de certains religieux, dont le bâton qu'ils portent accuse seul une faiblesse de santé que dément leur bonne mine. D'un autre côté, Amalaire, qui prit une grande part à l'organisation régulière des chapitres des cathédrales, ne paraît pas réprouver cette coutume ; il observe seulement que pendant le chant de l'Evangile on dépose les bâtons pour se tenir humblement debout sans appui. Le deuxième *Ordo* romain, cité par Mabillon, dit aussi qu'on le quitte à l'Evangile, et n'en blâme pas l'usage.

La règle qui ordonnait de prier debout fut encore adoucie par de plus larges concessions que celles dont nous venons de parler. Dans beaucoup de monastères on permit aux religieux de s'asseoir, mais non encore tous à la fois. D. Martène cite les maisons de Cîteaux, de Cluny, de Saint-Bénigne de Dijon et plusieurs autres, où ce relâchement s'était dès longtemps introduit.

Enfin apparut la stalle accompagnée de sa miséricorde. Elle confirma la règle, et la rendit plus facile à observer. *Stalle* semble venir de *stare*, être debout ; *miséricorde* indique une douceur et une concession.

III.

Saint Grégoire de Tours est un des premiers auteurs qui ait employé le mot de *forme*, *formula*, dans un sens peu éloigné de celui de stalle ou siége. (*De Glor. confessor.* cap. 92.) A partir de la fin du IXe siècle jusqu'au XIe, l'emploi de ce terme est devenu très-fréquent pour désigner les siéges du clergé. Le mot *forme*, *formula*, avait-il la signification qu'il eut plus tard pour désigner une stalle ? Non, assurément. C'étaient tout au plus des banquettes accompagnées d'un appui en avant et en arrière, et divisées en places distinctes par des panneaux de boiserie.

Pour connaître l'époque véritable de l'introduction des stalles proprement dites, on peut s'en rapporter à la date où l'on commença à faire usage du nom lui-même de *stalle*, puisqu'il paraît dans les auteurs vers le temps où nous trouvons celui de *miséricorde*, qui ne peut plus laisser de doute. Ce n'est que vers la fin du XIe siècle que se révèle ce nouveau mot, indice certain de nouveaux siéges. Les statuts de l'église de Maëstricht de l'an 1088, sont l'un des titres les plus anciens où il soit question de stalles ; il y est dit « que les abbés de la cité ne se tiendront point parmi les chanoines ni dans leur *stalle*. » Du Cange cite, comme faisant également mention des stalles, une charte tirée de l'histoire des évêques d'Anvers, de 1201, une autre de l'église de Meaux, de 1240, un passage de l'*Historia major*, de Matthieu Pâris, de l'an 1250, des statuts de la cathédrale de Paris, de 1388.

Si l'on consulte les coutumes des monastères écrites dans les XIIe et XIIIe siècles, on y rencontrera la mention fréquente de l'usage des stalles et des miséricordes. Pierre le Vénérable, abbé de Cluny en 1121, ne semble parler des miséricordes que comme d'une chose nouvelle, et avec laquelle les religieux n'étaient pas encore entièrement familiarisés. « Pendant le chant de l'offertoire, dit-il, les religieux demeureront debout ; mais lorsque le chant aura cessé, ceux qui voudront s'asseoir le pourront. Cependant, quand le prêtre tourné vers le chœur dira l'*Orate, fratres*, ils relèveront avec précaution leurs siéges et s'appuieront sur les *sellettes* qui y sont attachées, en s'inclinant selon la coutume. » *Sed mox ut cantus cessaverit, qui sedere voluerint, sedeant; tamen ut cum sacerdos conversus ad chorum dixerit :* Orate, fratres, *modeste scabellis elevatis in iis subselliis quæ iisdem sedilibus inhærent acclives ex more resideant.* On voit que Pierre le Vénérable n'a point encore de terme pour exprimer ce que nous appelons la *miséricorde.*

Ce terme était néanmoins connu à cette époque en Allemagne, comme nous l'apprenons d'un passage des Constitutions d'Hirsangh, données à ce monastère par saint Guillaume, qui en était abbé. On y lit, en effet, « que ceux qui sont dans les stalles, se retournant un peu en arrière, ont coutume de les lever doucement et de les baisser de même, pour éviter le bruit.... que toutes les fois que le religieux est sur la miséricorde du siége, il doit s'y soutenir comme on le fait au *Gloria Patri.* » *Qui super sedilia sedent, exerta manu propter hoc parum retro versi solent leniter ea erigere, eodemque modo, pro sonitu devitando, deponere.... Quandocunque quis super sedilium misericordias se habuerit, se sustentat ibi sicut est ad* GLORIA PATRI.

Ce texte, qui assigne à l'existence des *miséricordes* la date la plus ancienne que nous sachions, nous donne l'occasion de remarquer que la *miséricorde* des stalles ne fut pas d'abord accordée à tous. Les plus anciens ou les plus dignes seuls étaient placés sur ces nobles chaires ; les autres étaient sur des bancs.

IV.

Si quelque témoignage pouvait manquer à l'opinion que nous venons d'émettre sur l'origine des stalles, et que les documents historiques semblent si bien appuyer, ce serait, sans doute, la preuve tirée de l'existence même de monuments de cette nature, remontant à l'époque où fut modifiée et adoucie la manière de prier ; mais on n'en retrouve aucun, du moins en France. Les stalles de la cathédrale de Poitiers, signalées comme les plus anciennes, ne remontent qu'à l'année 1239. Il faut peu s'étonner, du reste, de la perte totale de nos anciennes boiseries. Quand un si grand nombre d'églises, bâties de pierres, profondément enracinées dans le sol, a cependant disparu par l'influence de mille causes violentes,

comment un meuble délicat et fragile eût-il pu résister, ayant de plus contre lui le danger du feu, la dent des vers et ce germe natif de vétusté que le bois le plus dur porte dans ses flancs ?

Les diverses périodes du moyen âge imprimèrent à toutes leurs œuvres un caractère tellement exclusif et original, que, sans crainte de se tromper, l'on peut dire que les stalles furent sévères, lourdes et chargées d'ornements bizarres, avec les édifices romans et byzantins; nobles, graves, élégantes avec les églises ogivales; coquettes, fleuries, et même un peu précieuses avec le goût flamboyant des XVe et XVIe siècles. Elles demeurèrent, d'ailleurs, dans tous les temps, assujetties à un même mode de construction dont leur destination ne pouvait leur permettre de s'écarter. Ainsi l'on y rencontra toujours la miséricorde, l'appui, le museau, la parclose, l'accoudoir, et dans les grandes églises, le haut-dossier, le dais et le double rang de hautes et de basses formes.

V.

La *miséricorde* ou *patience* est le petit siége attaché au siége principal sur lequel on se tient en même temps assis et debout, quand celui-ci est levé. On le nommait encore *subsellia*, *sedicula* en latin, et *sellette* en français.

L'*appui*, que la basse latinité appelle *podium*, s'entend quelquefois de la pièce de bois sur laquelle on appuie les coudes lorsqu'on est sur la *miséricorde*, et plus ordinairement de la partie antérieure de la stalle disposée en prie-Dieu.

La *parclose* (*sponda*) sépare une stalle d'une autre stalle. C'est de l'échancrure et de la courbe élégante de la parclose que les formes empruntent principalement la légèreté et la grâce qui les distinguent.

L'extrémité de la pièce de bois dans laquelle s'engage la partie supérieure de la parclose est le *museau* de la stalle. Il est souvent orné de sculptures.

L'*accoudoir* ou *accotoir*, que nos aïeux appelaient *croche*, est placé sur le rampant de la parclose et sert d'appui aux coudes quand la stalle est baissée. L'artiste du moyen âge ne manque pas d'y faire briller la richesse de son ciseau.

Le *haut dossier* est le lambris contre lequel s'adossent les stalles et dont la riche structure s'élève quelquefois de plusieurs mètres au-dessus de ces stalles. Il ne forme pas une partie intégrante du siége, mais il en est souvent le plus brillant accessoire et lui donne un caractère de noblesse et de grandeur que sa nature ne semblait pas comporter.

Un *dais* ou *baldaquin*, élégamment décoré d'ogives, d'aiguilles, de clochetons, de pendentifs et culs-de-lampe, ou, comme disaient nos pères, de *souspentes* et *lampettes*, surmonte ordinairement le dossier et forme à la stalle une magnifique couronne.

Quand les stalles sont disposées à droite et à gauche sur deux rangs étagés, le rang supérieur prend le nom de *stalles hautes* ou *hautes formes*, l'inférieur, celui de *stalles basses* ou *basses formes*. On trouve cette dénomination dans des chartes fort anciennes.

De distance en distance la ligne des basses formes est interrompue pour ouvrir des *passages* qui mènent dans les hautes formes.

VI.

Stalles d'Amiens.—Les stalles de la cathédrale d'Amiens, décrites si minutieusement et si spirituellement par MM. Jourdain et Duval, dans un gros volume in-8°, sont au nombre de cent dix. Les sculptures qui les décorent représentent quatre cents sujets. La première série comprend une suite de scènes empruntées à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. La seconde se compose de sujets pris en dehors de l'Ecriture sainte et des légendes ; ils sont historiques, allégoriques, moraux, quelquefois tout à fait profanes. Nous ne pouvons que renvoyer au livre des deux archéologues ci-dessus nommés, les personnes qui voudront connaître l'immense travail qui entre dans la composition des magnifiques stalles d'Amiens. « Ces stalles, suivant l'indication que nous en avons faite dans notre livre *des Cathédrales de France*, surmontées de dais, sont sculptées avec le mérite propre aux artistes du XVIe siècle. Ce sont de tous côtés des statues, des bas-reliefs, des trèfles, des aiguilles, des pinacles, des dentelures, toutes les formes capricieuses et pleines de grâce de la dernière période ogivale. Le temps a donné au bois une teinte d'ébène qui relève encore le fini précieux de l'ouvrage, et lui donne le même degré d'intérêt que la patine aux médailles et aux bronzes antiques. Les boiseries d'Amiens n'ont jamais été souillées ni par la peinture, ni par le badigeon. Elles sont restées intactes, telles qu'elles sortirent des mains des sculpteurs, et l'on peut y retrouver l'esprit et la finesse du ciseau de l'artiste. Ce superbe ouvrage fut commencé en 1508 et fini en 1522. Il fut fait aux frais du chapitre et d'Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre. Les noms des sculpteurs qui ont exécuté ce chef-d'œuvre sont dignes de passer à la postérité : ce sont Arnoul Boulin, Alexandre Huet, Jean Turpin ou Trupin et Antoine Avernier. »

VII.

Stalles de Poitiers.— On lit dans l'*Histoire de Melun*, par Sébastien Rouillard : « Jean de Melun, évêque de Poitiers, mort en 1239, inhumé à l'abbaye du Jard, fit faire les stalles de sa cathédrale. » Ces stalles, qui appartiennent ainsi à la première moitié du XIIIe siècle, sont en bois de chêne ; elles paraissent avoir subi plusieurs déplacements et se trouver aujourd'hui en nombre beaucoup moins grand qu'elles n'étaient autrefois. On en compte soixante-dix, quarante hautes, et trente basses, disposées en rangs, dans une seule travée du chœur. Le rang supérieur s'adosse à une arcature dont les ogives

trilobées reposent sur de triples faisceaux de colonnettes ; au-dessus règne une frise de larges feuilles entablées; une légère voussure abrite les siéges. Les miséricordes sont presque toutes feuillagées; cependant on y rencontre quelques mascarons à longues oreilles. Dans les tympans ou pendentifs, entre les courbes des ogives de l'arcature, se trouve une série de quarante bas-reliefs. Un ange tenant une couronne de chaque main y alterne continuellement avec un autre sujet. Il y a beaucoup d'animaux fantastiques, des griffons, des dragons, composés de membres appartenant à des êtres différents, des chauves-souris, un chat devant une belette, un coq, etc., etc. Les bas-reliefs les plus remarquables représentent : 1° Un menuisier assis, traçant, à l'aide d'un compas, des figures sur une table, ayant près de lui une équerre et un aplomb ; 2° l'Orgueil précipité d'un cheval fougueux; 3° l'Avarice enfermant de l'or dans un coffre; 4° une Sirène qui se regarde dans un miroir; 5° le Sagittaire ; 6° le Phénix; 7° un boucher assommant un porc. On croit voir la Gourmandise dans un petit homme encapuchonné et qui coupe un pain qu'il vient de prendre dans un panier encore rempli. Peut-être anciennement les stalles de Poitiers offraient-elles une série complète de vices et de vertus, des signes du zodiaque, des travaux des mois. Toute cette boiserie a été affreusement badigeonnée, en jaune clair pour les parties lisses, en vert bronze pour les sculptures. C'est M. Lassus qui a, pour ainsi dire, découvert ces stalles si intéressantes, sous l'épaisse couleur qui les empâte et les dérobe en quelque sorte à la vue. (*Note communiquée par M. Ferdinand de Guilhermy.*)

M. Didron pense que les hauts dossiers de ces stalles datent seulement du XIVe siècle.

Stalles de Sainte-Marie d'Auch. — Les stalles de Sainte-Marie d'Auch, achevées en 1529, passent avec raison pour un des plus beaux monuments de ce genre. Sur chaque haut-dossier on voit sculpté en demi-relief une figure de l'Ancien ou du Nouveau Testament, de quelque saint, ou de quelque personnage allégorique de la religion. Chacune d'elles est posée sur un cul-de-lampe décoré de petits bas-reliefs ou d'arabesques du plus joli travail : les deux premiers, à gauche en entrant, sont surtout remarquables par la légèreté, le goût et la finesse des détails. Les hauts-dossiers sont séparés les uns des autres par des pilastres chargés de petites figures placées dans des niches surmontées de campanilles et d'autres ornements, tous d'un fini précieux. Le pupitre placé au milieu du chœur est du même temps que les stalles, mais il a éprouvé quelques dégradations. (*Voy.* Notice hist. et descrip. de Sainte-Marie d'Auch, par P. Sentetz, 4e édition, 1825.)

Boiseries du chœur de Notre-Dame de Rodez. — Les boiseries du chœur de Notre-Dame de Rodez, exécutées à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, sont très remarquables. Qu'on se représente une suite non interrompue de dais sculptés avec toute la profusion ordinaire au XVIe siècle, ornés de festons découpés avec tant de finesse qu'ils semblent une légère guirlande de feuillage. Tous ces dais sont reliés aux stalles par un panneau également sculpté, rempli d'arcades simulées, d'ogives, d'arcs trilobés, de quatrefeuilles. De chaque côté des stalles s'élèvent en gerbe des colonnettes qui, partant d'une base commune, vont se réunir au petit tore du dôme supérieur. Ces tores aboutissent eux-mêmes à une clef de voûte dont l'élégance est tout à fait en harmonie avec l'ensemble de ce petit chef-d'œuvre. Le trône épiscopal, qui se trouve à l'une des extrémités du côté du sanctuaire, est plus remarquable encore. La stalle proprement dite est formée de trois panneaux dont les deux latéraux sont découpés à jour, le dôme supérieur a de curieux un magnifique pendentif; il s'élève ensuite en forme de pyramide flanquée à chaque angle de quatre clochetons toujours sculptés avec la même élégance et la même variété. Bachelier exécuta ou dirigea une partie de ces travaux. (Consultez la Notice de M. l'abbé Magne, sur la cathédrale de Rodez.)

Boiserie du chœur de Saint-Bertrand de Comminges. — La boiserie du chœur de Saint-Bertrand de Comminges est en chêne, d'une grande richesse et d'un beau travail. Les figures de la Vierge, des grands et des petits prophètes, des apôtres, des docteurs et de plusieurs saints, des vertus théologales et cardinales, des sibylles, décorent les hauts-dossiers. Les accoudoirs sont historiés de scènes du même genre que celles des accoudoirs d'Amiens. Nous y trouvons, entre autres, la correction d'un élève par son maître, qui rappelle le pédagogue normand dont nous avons parlé ailleurs. Les deux siéges de l'évêque sont d'une ravissante élégance. Ce beau monument, dû aux libéralités de l'évêque Jean de Moléon, en 1535, est tout entier de la Renaissance, et sous ce rapport comme sous bien d'autres, de beaucoup inférieur à celui du chœur d'Amiens.

Stalles de Notre-Dame de Brou. — Les stalles de Notre-Dame de Brou méritent aussi une attention particulière, quoique moins célèbres que ses tombeaux. Elles sont à hauts dossiers comme les nôtres, mais d'un style qui n'est plus gothique. Enrichies d'une foule prodigieuse de statues, et couvertes d'ornements aussi remarquables par la beauté de l'exécution que par les symboles qu'elles expriment, elles doivent être mises au rang de nos boiseries les plus vantées.

Chœur et jubé d'Alby. La réputation de la clôture extérieure du chœur d'Alby et de son jubé est justement méritée, l'intérieur du chœur n'est pas moins remarquable par ses boiseries, ses nombreux faisceaux de colonnettes soutenant des milliers de clochetons vrillés à jour, découpés aussi finement et aussi artistement que les vieilles dentelles

de Flandre, creusés de niches renfermant une multitude d'anges à la figure riante, à la bouche entr'ouverte, aux formes élégantes et nobles. L'enceinte qui se continue dans le pourtour du sanctuaire est décorée, à l'intérieur, comme celle du chœur, de magnifiques statues qui trônent aussi sous des dais enrichis de clochetons aériens. Les douze apôtres y récitent chacun un verset du *Credo*, comme au tombeau de Ferry de Beauvoir, dans notre cathédrale.

Stalles de la Chaise-Dieu. — Le chœur de la Chaise-Dieu, qui a cent pieds de longeur, a ses deux côtés bordés de cent cinquante-six stalles admirablement sculptées, mais non pas cependant avec autant de goût et de richesse que celles de la cathédrale d'Amiens, comme le disent les Voyages pittoresques et romantiques.

Stalles de Pontigny. — Les stalles qui garnissent le chœur de Pontigny attirent aussi l'admiration. Il serait bien difficile de donner une idée complète de l'ensemble de cet ouvrage. Nous dirons bien qu'il est composé de chaque côté d'un double rang de fauteuils cellulaires surmontés d'un magnifique dossier que termine une corniche ; mais le travail de ces stalles est immense, et devant de telles œuvres, le génie moderne doit être frappé de sa stérilité et de son impuissance. Ici, ce sont des vases de fleurs en relief et presque détachés de la boiserie, des guirlandes de lierre et de chêne. A côté les scènes les plus variées de la nature se trouvent réunies ; un papillon semble agiter ses ailes sur le sein des roses, un insecte en respire les parfums ; plus loin, suspendu aux branchages légers, un serpent guette la proie ailée que la brise lui enverra ; un cep de vigne, dans lequel l'artiste a su reproduire jusqu'au velouté des feuilles, semble vouloir s'élever en volute jusqu'à la voûte ; des anges soutiennent par le bout de leurs ailes de petits dômes ornés de franges d'une délicatesse exquise ; enfin, que dirons-nous? la vue de ces merveilles fait naître un sentiment pénible: pourquoi ne se trouvent-elles point au milieu d'une ville opulente et amie des arts ? (Voir l'*Histoire de l'ancienne abbaye de Pontigny*, par M. Henri.)

Stalles de Saint-Claude. Les trente-sept stalles de la cathédrale de Saint-Claude, dues au ciseau de Jean de Vitry, sont un des plus beaux morceaux de la sculpture du moyen âge. Les sujets qu'on y voit appartiennent à des événements historiques ou à la fantaisie. Sur les panneaux inférieurs qui servent de paroi à l'entrée des stalles, on voit saint Martin à cheval partageant son manteau, des religieux reçus à la porte d'un monastère, plusieurs sujets qui semblent rappeler une légende relative à l'abbaye de Saint-Claude. En accompagnement d'un panneau où est sculpté le Christ étendu mort sur les genoux de la Vierge, on voit les deux statues en pied de l'Église et de la Synagogue. Les autres figures représentent les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les vierges. Les accoudoirs et les miséricordes sont sculptés de différents sujets fantastiques ou de pure ornementation, dragons, sirènes, chiens, ours, chauves-souris, monstres de toutes espèces, personnages capricieux, dans des postures bizarres, obscènes ou grossières. (Comm. de M. Comoz, architecte à Caen, au Com. des arts et mon. ; *Bullet.*, IIᵉ vol., nº 9, pag. 685).

Stalles de Champeaux. — L'ancienne collégiale de Champeaux (Seine-et-Marne) possède encore ses cinquante-quatre stalles, sculptées en parties par Falaise de Paris, qui vivait en 1522. Les *miséricordes* des siéges sont ornées, comme celles des stalles de Rouen, de sujets analogues à ceux que présentent à Amiens les accoudoirs. On y voit la Truie qui file, un homme qui en fouette un autre, trois têtes de Fous dans un bonnet ; une Folie avec ses grelots, des Centaures, un Sagittaire, etc., etc. Les pendentifs offrent des ornements en feuillages d'un travail extrêmement délicat. M. Taillandier, de la Société des Antiquaires de France, a pris ces sculptures du XVIᵉ siècle pour une œuvre du temps de saint Bernard. (*Notice sur la colléq. de Champeaux*, par M. B. Taillandier. *Mém. de la Soc. des Ant. de France*, nouvelle série, tom. I, p. 271.)

Stalles de Saint-Anatole de Salins. — Le chœur de l'ancienne collégiale de Saint-Anatole de Salins est aussi garni de stalles et de boiseries historiées, riches d'ornementation, curieuses par le choix des sujets. C'est un travail dont l'exécution peut remonter au XVᵉ siècle. L'histoire et le caprice, la légende et la fantaisie, comme pour la plupart des stalles de cette époque, ont fourni des scènes en proportions à peu près égales.

Stalles d'Orbais (Marne). — Les stalles d'Orbais, au nombre de quarante-six, sont disposées sur deux rangs de chaque côté du chœur ; elles sont en bois, sculptées de sujets et de personnages empruntés à l'histoire religieuse ou bien à la fantaisie. La pose et la physionomie des personnages sont pleines de naturel. Les sculptures des panneaux représentent les personnages en pied ; celles des *miséricordes* ou *patiences* n'offrent en général les individus que jusqu'à la ceinture. Chaque cloison de stalle offre en profil une colonnette dont le fût est orné de feuilles imbriquées, et de la base de laquelle se détache une espèce de personnage à tête humaine. Ces têtes, variées dans leur type, sont chauves ou garnies de cheveux, nues ou couvertes en partie d'un voile ou capuchon. Les figures sont calmes, méditatives, ou grimaçantes et montrant les dents. Quelques-unes sont bouffies, et d'autres ouvrent la bouche comme pour chanter. L'une d'elles représente une tête de mort. Parmi les sujets sculptés sur les stalles, on reconnaît l'arbre de la généalogie du Christ qui prend racine dans le corps de Jessé, père de David. Saint Pierre tient une clef et un livre ; saint Paul est armé d'un glaive. Un moine à tête de singe se regarde dans un miroir où le sculpteur a reproduit la figure

en reflet et en relief. Un personnage, coiffé d'un chapeau à bords relevés, tient un équerre et un compas : c'est un architecte probablement. Un individu dont la tête est recouverte d'un capuchon à oreilles de cochon, regarde avec complaisance un gigot de mouton qu'il tient des deux mains. Les stalles des deux rangées supérieures avaient autrefois des dossiers élevés sur plusieurs desquels se trouvaient les armes du cardinal de Vendôme. Ces dossiers ont été détruits, ainsi qu'un jubé en bois qui se trouvait à l'entrée du chœur. Les boiseries d'Orbais datent de 1520, alors que le cardinal de Vendôme en était abbé. (Communic. de M. le comte de Mellet, au Comité historiq. des arts et mon.)

Stalles de Solesme. Les stalles de l'ancien prieuré de Solesme remontent au milieu du XVIe siècle (1553). Elles sont d'une forme très-élégante, disposées sur deux rangs au nombre de vingt-quatre de chaque côté, et offrant chacune sur le dossier une tête en bas-relief très-saillant avec un nom au-dessous. Du côté droit, au premier rang, on voit la suite descendante des ancêtres de Jésus-Christ. David, Nathan, Mathatha, Menna, Melca, Eliacim, Jonas, Joseph, Juda, Siméon, Joas, Amasia, Lévi, Osias, Mathat ; au second rang, la série des rois de Juda, d'après les Paralipomènes : Salomon, Roboam, Abia, Asa, Josaphat, Jora, Ochozias, Athalie. Les noms de Juda et Jonas ne répondent pas à ces bustes, et sont seulement écrits sur de petits cartouches. Ochozias et Athalie ont de plus la couronne. Les autres portent une chaîne au cou, un bonnet de fleurons descendant sur les oreilles, des cols brodés et rabattus, et des pourpoints ornés de crevés ; c'est le costume du milieu du XVIe siècle. Du côté gauche du chœur, on trouve une suite semblable de bustes représentant la généalogie descendante de Jésus-Christ, depuis Abiud jusqu'à Mathan, aïeul de saint Joseph, et de Mathan, en revenant jusqu'à Zorobabel. Voici les noms au premier rang : Mathat, Lévi, Melchi, Jannès, Joseph, Mathatias, Amos, Nahum, Hesli, Maath, Séméi, Joseph, Juda, Johanna, Resa, Zorobabel. Au deuxième rang : Abiud, Eliacim, Azor, Sadoc, Achim, Eliud, Eléazar, Mathan. Un grand nombre de ces personnages ont, comme ceux du côté droit du chœur, le pourpoint taillardé et la chaîne au cou ; plusieurs portent la barbe longue, des cheveux bouclés et même des manchettes ; Séméi a seul une espèce d'auréole autour de la tête; Zorobabel porte un sceptre orné d'une couronne de tours et de créneaux qui rappelle la reconstruction du temple après la captivité. Dans toutes ces stalles, qui sont d'une conservation parfaite, le dessous des siéges est encore orné de jolis bas-reliefs où l'on voit des têtes d'anges, d'hommes et d'animaux, et la mort montrant du doigt un livre ouvert. (Extrait d'une intéressante *Notice sur les monuments de Solesme*, par M. Allou, insérée dans le tom. II des *Mém. de la Société des Antiq. de France*, nouvelle série.)

Stalles de Bayeux. — A Bayeux, les stalles, au nombre de cent deux, ont été sculptées en 1588 et 1589, par Jacques Lefèvre de Caen. Elles ne sont plus gothiques ni historiées de sculptures à personnages. Les hauts-dossiers, dais et pendentifs conservés de l'ancien style, tempèrent néanmoins la froideur du travail, et donnent à l'ensemble un caractère imposant.

Stalles de Notre-Dame de Rouen. — Notre-Dame de Rouen a conservé ses quatre-vingt-dix stalles, moins les hauts-dossiers et les dais, qui ont totalement disparu, et les accoudoirs ou croches, qui ont subi de graves mutilations. Les *miséricordes* des siéges, parfaitement intactes, mais empâtées de badigeon, sont historiées de sujets analogues à ceux des accoudoirs d'Amiens. On y voit des musiciens, des cardeurs, des épinceurs et des tondeurs de draps, des cordonniers, des fabricants et des marchands de galoches ou patins à hauts talons de bois, un barbier, des chirurgiens, des maîtres d'écoles; comme à Amiens, les sculpteurs ne sont pas oubliés, il y en a un qui façonne une stalle, un autre cisèle une porte gothique, un troisième ébauche une statue. Viennent ensuite un maçon, un manœuvre, un forgeron, des émouleurs, un charpentier et un fendeur de bois, un berger, un porcher, une jeune poissonnière, une marchande de charbon, une moissonneuse, des vendangeurs, une sage-femme, des servantes occupées de leurs humbles travaux, une jeune fille chevauchant, un vieillard qu'elle mène par la main, des hommes buvant et mangeant, d'autres comptant de l'argent, d'autres domptant des animaux. Samson y terrasse le lion, il enlève les portes de Gaza; il dort sur les genoux de Dalila; les envoyés de la terre promise s'y montrent chargés de la grappe de raisin; les figures grotesques, lions à face humaine, harpies, melusines, abondent. Bien que mutilés, les accoudoirs peuvent être encore reconnus (M. H. Langlois n'en a rien dit dans son curieux opuscule des stalles de Rouen). Nous y avons parfaitement distingué six personnages lisant, huit tenant un lambel, quatre présentant un livre, un donnant la paix à baiser, quatre, parmi lesquels trois femmes, récitant le chapelet, un marchand de gâteaux, un pileur, une marchande de fruits, un buveur, deux hommes portant la besace, un porte-écu, un musicien organiste, un écrivain, un homme tenant un petit oiseau, un autre avec un panier, un autre caressant un chien, etc.

Tout ce beau et intéressant travail a été exécuté entre les années 1457 et 1469, sous la direction de Philippot Viart de Rouen, principal entrepreneur. Cet habile huchier fit le plan et les dessins des stalles, auxquelles il travailla lui-même, suivant l'usage d'alors. L'œuvre de la chaire archiépiscopale fut confiée à Laurent Adam, qu'on fit venir de la ville d'Auxerre. Philippot Viart recevait 5 sous 10 deniers par jour, et son valet 2 sous 6 deniers. Les autres huchiers, parmi lesquels se trouvaient des flamands, avaient de-

puis 4 sous 6 deniers par jour jusqu'à 5 sous. Les sculpteurs étaient rétribués à tant la pièce. Une statuette leur était payée de 20 à 25 sous; un couple de branches garnies d'épis en façon de feuilles de choux ou de chardons, 35 sous.

Le 19 novembre 1465, le chapitre, trouvant que le travail avançait lentement, prit le parti d'envoyer en Flandre et autres lieux, pour recruter des ouvriers, le huchier Guillaume Basset.

Pendant que la plate-forme des stalles était mise en place, le lundi 6 avril 1467, des messes furent célébrées au maître-autel et dans les chapelles du Saint-Esprit et des Innocents. La dépense des chaires du chœur monta à 6961 l. 12 s. 5 d.; celle de la chaire archiépiscopale à 712 l. 5 s. 10 d. : total 7673 l. 18 s. 3 d. (Voir les *Stalles de la cathédrale de Rouen*, par M. H. Langlois, et l'intéressant appendice qu'y a joint M. A. Deville, 1 vol. in-8° avec 19 planches, Rouen, 1838.)

Stalles de l'église de Mortain. — M. de la Sicotière a donné, dans le Bulletin publié par M. de Caumont (tom. V, p. 369) une notice sur les stalles de l'église de Mortain (Manche). Ces stalles sont surtout remarquables par les sculptures des sellettes. On y a représenté cinq ou six musiciens, hommes ou anges, huit ou dix monstres de formes aussi bizarres que variées; plusieurs porte-écussons, un fou, un moine lisant, des cordonniers, deux têtes dans un bonnet; un individu, les cheveux rasés et collés sur les joues, s'y montre assis sur le dos d'un animal monstrueux, le visage tourné vers la queue de sa monture, et tenant sur l'épaule un sac garni. De sa langue démesurément longue et recourbée, le monstre, à grosse tête horriblement fendue, lèche le dessous d'un moulin à vent. Ne serait-ce pas le diable emportant le meunier voleur? Le travail de ces stalles est en général fort délicat; il y a de la naïveté, de la finesse même, dans les figures et les attitudes de quelques-uns des personnages. Elles paraissent dater de la même époque que celles de Rouen.

Stalles de Saint-Martin-au-Bois. — La belle église de Saint-Martin-au-Bois (Oise) possède aussi des stalles d'un grand prix. Les hauts-dossiers et les dais nous paraissent d'un style plus sévère, mais aussi plus lourd, que les parties analogues des stalles d'Amiens. Aux siéges, les accoudoirs et les *miséricordes* sont ornés de figures singulières, historiques, morales, grotesques. Nous regrettons bien que le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments* n'ait pas publié l'explication de tous ces curieux sujets, qu'il annonce avoir reçue de M. l'abbé Barraud, de Beauvais. Quelques beaux détails des stalles de Saint-Martin-au-Bois ont été soigneusement édités dans les Voyages pittoresques et romantiques. (Picardie, 55e livr.)

Stalles de Pequigny (Somme). — Pequigny avait autrefois des stalles intéressantes, à en juger du moins par les deux qui ont été conservées presque intactes dans le chœur. Les débris des autres se retrouvent en assez grand nombre parmi les mauvais nouveaux bancs de la nef qu'ils ont servi à rapiécer. Nous y avons remarqué un ange tenant un livre sur ses genoux, un style et un écritoire en main; une tête barbue, chauve et voilée, un autre portant un voile et une calotte, une troisième coiffée d'une calipette nouée sous le menton, les cheveux bouclés à la nuque; une face de femme portant un voile qui enveloppe aussi le cou; une autre tête avec des cornes tournant autour des oreilles, et plusieurs autres encore de forme bizarre, ainsi que des choux et des feuilles grasses enroulées. Ces morceaux de sculptures, taillés avec soin et succès, peuvent bien être du XVe siècle. Inutile de dire que la perte de ces stalles remonte à une époque déjà ancienne et que le curé et la fabrique actuels sont complétement étrangers à cette œuvre de destruction.

Stalles de Rue. — Bien que l'espace d'une note ne nous permette pas de décerner des mentions honorables à toutes les stalles de France qui en méritent, nous ne devons pas cependant finir sans nommer celles de Rue, chef-lieu du canton de notre département (Somme). Leur style et leur époque sont de la Renaissance. On y voit, entre autres sujets sérieux, Adam et Eve au pied de l'arbre, Moïse et Aaron en costume et avec les attributs du législateur et du pontife, et, ce qui est intéressant à un autre point de vue, un entailleur à l'œuvre, auprès duquel est sculpté le nom de Jéhan, si commun en Picardie, et qui était sans doute celui de l'ouvrier; enfin un fantôme à deux faces tenant d'une main sa marotte, et de l'autre un objet que nous ne pouvons pas bien distinguer sur le dessin. De grosses têtes ornées diversement, des oiseaux, des dauphins et autres animaux, forment avec les guirlandes de feuilles et de fleurs le motif de l'ornementation des différentes parties des siéges.

M. Didron, secrétaire du Comité historique des arts et monuments, publie dans le feuilleton du journal l'*Univers* une série de lettres sur l'Allemagne, parmi lesquelles celle qui décrit les stalles de la cathédrale d'Ulm est trop intéresante et va trop bien à notre sujet, pour que nous ne lui demandions pas la permission de la résumer en peu de mots.

Stalles d'Ulm. — La cathédrale d'Ulm, en Allemagne, est célèbre par ses quatre-vingt-douze stalles en bois de chêne, d'une chaude couleur, et sculptées comme l'antiquité n'aurait pas mieux fait, si elle avait fait aussi bien. La pensée qui a présidé au choix et à la disposition des sujets n'est pas moins remarquable que la manière dont ils sont traités. Le sculpteur a convoqué, pour la gloire de Jésus-Christ et de l'Evangile, une assemblée vraiment œcuménique, l'antiquité et les temps modernes, le paganisme, le judaïsme et le christianisme. Comme par une échelle qui conduit de l'erreur à la vérité, on monte des païens aux juifs, et de ceux-ci aux chrétiens. D'un côté sont les hommes, philosophes, patriarches et prophètes; de

l'autre, les femmes, sibylles, femmes de l'ancienne loi, saintes de la nouvelle. Chaque individu est désigné par un emblème, une inscription, ou la sentence qu'il récite sur un lambel. Du côté des hommes, on voit sept philosophes de grandeur naturelle et s'élançant à mi-corps des parois qui flanquent les escaliers d'où l'on monte à la rangée supérieure des stalles. Le premier pourrait être Socrate ; le second est Quintilien ; le troisième Senèque avec son stylet; le quatrième, Ptolémée avec sa sphère ; le cinquième, Térence couronné d'olivier; le sixième, Cicéron muni d'un livre fermé ; le septième, Pythagore qui résume dans une sentence tout le génie moral de l'antiquité. Au second rang, au-dessus des premiers, viennent les patriarches et les prophètes ; ils sont vingt : Isaïe, Ezéchiel, Osée, Amos, Jonas, Nahum, Sophonias, Zacharias, Aggée, Samson, David, Josué, Malachie, Michée, Habacuc, Abdias, Joël, Tobie, Daniel, Jérémie. Au troisième rang, dans l'amortissement des ogives, en haut des panneaux formant les hauts-dossiers, sont les douze apôtres, suivis de saint Marc, saint Laurent, saint Etienne, saint Damien et saint Georges. A gauche, sept sibylles, disant chacune leur prophétie, répondent aux sept philosophes. Les femmes juives, au nombre de dix-huit, regardent les patriarches et les prophètes. Marie, sœur de Moïse, chante en battant du tambourin ; la belle et triste Sara, femme du jeune Tobie, tient modestement sa quenouille ; la belle Ruth porte une gerbe de blé toute dorée ; Abigaïl tient un pain et un raisin ; Thermut, la fille de Pharaon, montre avec orgueil la petite corbeille d'osier où elle a recueilli Moïse sur les eaux du Nil. La vieille Sara, la femme d'Abraham, tient les trois pains qu'elle a fait cuire sous la cendre pour les trois hôtes mystérieux d'Abraham. La reine de Saba montre le texte des Rois : *Le roi a donné à la reine tout ce qu'elle a voulu*. Noémi dit à Ruth : *Vous avez quelqu'un pour consoler votre âme*. On dirait volontiers à la belle Rachel : *Tu decora facie et venusto aspectu*, et à Rébecca, plus belle encore : *Puella decora nimis*. Ce sont les sentences de leurs banderoles. Au rang supérieur, les saintes font face aux saints : ce sont Anastasie, Marthe, Madeleine, Agnès, Odile, Dorothée, Catherine, Barbe, Marguerite, Ursule, Cécile, Elisabeth de Hongrie, Valburge. Le sculpteur, on peut le dire, s'est surpassé lui-même dans ces statues; les hommes sont beaux, mais les femmes sont admirables. Les trois trônes où siégent les officiants, travaillés dans le même style, possèdent cinq prophètes : Zacharie, Isaïe, Daniel, Habacuc, et David qui lès préside ; et deux sibylles, celles de Samos et d'Erythrée. C'est à ces trois stalles surtout que fleurit l'ornementation. De beaux ceps de vigne et des tiges de houblon, cette autre vigne du Nord, se marient avec des héliotropes et des chardons en fleur. Dans cette végétation luxuriante on voit ramper des escargots, courir des chiens, bondir des lions, grimper des écureuils et des singes, percher des coqs et des hiboux, voler des griffons et des dragons, planer des aigles. Quelques indécences et de rares grossièretés font des grimaces ou des inconvenances au milieu de ce monde naturel ou fantastique ; c'est le revers impur de cette jolie médaille. Sur le panneau par lequel s'ouvre à droite la ligne des hommes, le sculpteur a donné son nom avec la date du commencement de ce beau travail : *Georgius Surblin*, 1469, *incepit hoc opus*. A gauche, sur le panneau qui ferme la ligne des femmes, il a écrit : *Georc Syrlin*, 1454, *complevit hoc opus*.

STATUAIRE, STATUES. *Voy.* Sculpture.

STYLE. — La réunion des caractères qui distinguent une œuvre d'art en forme le *style*. Il y a donc un style simple, un style orné, un style grandiose, etc. On dit encore le *style antique*, le *style gothique*, etc.

Cette expression est prise en divers sens qui ne sont pas toujours suffisamment déterminés. Ce n'est que par le contexte qu'on peut en découvrir la vraie signification.

STYLOBATE. *Voy.* Soubassement.

SUBSTRUCTION. — Ce mot désigne une construction qui est le résultat d'une reprise en sous-œuvre.

SURBAISSÉ (Arc) : celui qui est formé d'une demi-ellipse : coupée suivant son grand axe. *Voy.* Arc.

SURHAUSSÉ (Arc), celui qui est formé d'une demi-ellipse coupée suivant son petit axe. *Voy.* Arc.

SYMBOLISME. — La question du *symbolisme* dans les monuments religieux du moyen âge est une des plus compliquées et des plus étendues que puisse avoir à traiter aujourd'hui la science archéologique. Il faudrait écrire un long volume sur cette matière, pour en embrasser l'ensemble et les détails. Nous devons donner ici seulement quelques généralités, en renvoyant pour les détails aux traités spéciaux. Nous reproduirons l'introduction que nous avons placée à la tête d'un volume intitulé : *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, publié chez Mame, à Tours, in-8°, 1847.

I.

S'il est une science autrefois généralement répandue, aujourd'hui presque entièrement ignorée, c'est surtout celle de la signification des formes consacrées dans la construction et la décoration des édifices religieux. En vain ferait-on appel aux hommes érudits qui cultivent avec un si noble courage le champ de nos antiquités chrétiennes et nationales ; la plupart ne répondraient pas, quelques-uns même riraient. Au moyen âge, le symbolisme représentait une longue et magnifique série d'idées que tout le monde comprenait et savait par cœur. De nos jours, dans notre siècle *positif*, en usant ici d'un mot emprunté à la langue des affaires, non-seulement on n'a pas l'intelligence du langage mystérieux de l'allégorie, mais on est porté à se moquer de ceux qui ont la simplicité d'y croire.

Et pourtant il est impossible à l'antiquaire et à l'historien de prendre une idée exacte de l'œuvre du moyen âge, s'ils ignorent le sens des formes hiératiques et mystiques pendant si longtemps en usage. Les pierres si bien travaillées de nos cathédrales sont muettes pour eux, s'ils se sont initiés à la connaissance des antiques traditions. Les artistes chrétiens auront eu beau confier à mille détails dans les églises le témoignage écrit de leur foi, de leur espérance, de leur amour, l'œil distrait ne saura découvrir à travers les riches ornements que des formes inertes, plus ou moins gracieuses, plus ou moins délicates, mais privées de vie et de sentiment.

Quant au chrétien, instruit de l'importance que l'Eglise attache à une foule de cérémonies mystiques et d'usages ou de rites éminemment symboliques, soit dans le culte extérieur et solennel, soit dans l'administration des sacrements, il n'a point oublié le principe qui a engendré le symbolisme toujours en vigueur dans nos temples. S'il a gardé la connaissance de la valeur morale d'un certain nombre de faits symboliques, par le malheur des temps, sa mémoire a perdu la signification d'une quantité plus grande encore. Il faut donc, pour lui, renouer le fil rompu des traditions ecclésiastiques.

II.

Se livrer à l'étude des arts chrétiens, uniquement pour saisir dans quelques-unes de ses plus belles manifestations le génie accordé à l'homme, ou pour suivre les développements successifs de la pensée humaine dans ses applications à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à la musique, c'est, sans contredit, se proposer un but louable et élevé; mais nous aurions un semblable travail pour stérile et vain, si nous ne cherchions pas, avant tout, à le diriger vers une fin plus sublime. Suivant une belle pensée de saint Augustin, les beaux-arts sont destinés à conduire à Dieu, harmonie éternelle, source de tout bien et de toute beauté. C'est en Dieu que nous trouvons le premier principe de l'idéal, sans lequel la forme n'est rien, aussi bien dans la littérature que dans les arts plastiques. Dans son *Traité de la véritable religion*, le même saint Augustin emploie trois chapitres à démontrer de grandes idées sur les arts, sur Dieu considéré comme vérité immuable, règle souveraine de tous les arts. Nous ne découvrons avec les yeux du corps que les plus grossières images de cette règle éternelle : l'œil de l'esprit peut seul l'entrevoir. Les plus belles choses humaines offrent des traits et des marques de l'unité première, type éternel du beau.

Cette manière élevée de considérer les beaux-arts n'est que l'application la plus générale du principe du symbolisme. Les œuvres de la création sont pour nous le plus saisissant emblème de la puissance, de la sagesse et de la bonté de Dieu; chaque être créé, depuis la gigantesque baleine jusqu'au moindre moucheron, depuis le cèdre majestueux jusqu'aux mousses microscopiques, peut être considéré comme le vivant symbole des infinies perfections de Dieu. A l'aspect des merveilles de la nature, nous pouvons nous écrier avec le roi-prophète : *Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament annonce l'œuvre de ses mains.*

Pourquoi les chefs-d'œuvre artistiques ne pourraient-ils pas être regardés comme le reflet d'une pensée supérieure à la forme extérieure? Tous les auteurs qui ont écrit sur l'esthétique ont émis à ce sujet des idées plus ou moins justes, plus ou moins lumineuses. Nous n'aurons garde de nous lancer à leur suite dans les nuages de l'esthétique germanique; nous constatons seulement un fait universellement admis. Or, ce reflet qui reluit si magnifiquement dans ces œuvres éminentes, n'est-ce pas encore comme un symbole? Il suffit qu'une idée ou un sentiment soit caché sous une enveloppe extérieure, pour que la forme, en elle-même froide et sans vie, s'anime au contact du symbole.

Nous avons considéré jusqu'à présent le symbole au point de vue le plus général et dans sa signification la plus étendue ; nous devons maintenant ajouter quelques observations sur son importance et son emploi spécial. Chez tous les peuples et à tous les âges, on s'est plu à attacher à certaines formes de convention un sens particulier inspiré, soit par les croyances religieuses, soit par les affections de la famille, soit par les souvenirs de l'amitié, soit par l'amour de la patrie. Tous les sentiments généreux qui font constamment palpiter le cœur de l'homme et qui ont le privilége de passionner les âmes bien nées, ont toujours été rendus d'une manière grande et noble par de magnifiques emblèmes.

Nous nous écarterions trop de notre sujet si nous voulions indiquer, même en passant, quelques-uns des nombreux signes symboliques usités de toute antiquité. Nous devons nous borner à énoncer cette proposition, que la société chrétienne a exprimé ses dogmes principaux dans des formes mystiques et symboliques que nous retrouvons sur nos plus vieilles basiliques. Comprendre la valeur des formes figuratives répandues à profusion dans nos monuments religieux, c'est lire des pages éloquentes de théologie positive.

Cette langue des symboles, dans la plupart des expressions qui la composent, est formée artificiellement. C'est assez dire que l'observation seule ne saurait la reconstituer, et qu'il faut avoir recours aux hommes qui l'ont parlée et qui peuvent seuls convenablement l'interpréter. Il existe des antiquaires animés des meilleures intentions, doués d'une perspicacité peu commune, qui se sont laissé malheureusement emporter par les caprices de leur imagination, et qui, séduits par d'ingénieuses explications, ont voulu entraîner la science dans un arbi-

traire sans règle et sans loi. Nous louons leur courage, mais nous déplorons les résultats fâcheux auxquels ils sont arrivés : ils ont discrédité aux yeux des personnes graves ce qu'ils appelaient le symbolisme, et ce qui n'en était que la parodie. C'est évidemment aux auteurs du moyen âge qu'il faut aller demander la clef des signes symboliques, que l'on pourrait presque appeler les signes hiéroglyphiques du moyen âge.

En envisageant le symbolisme sous un autre point de vue, on trouve que l'usage en est fondé sur la nature de l'esprit humain, qui aime souvent à cacher sa pensée sous un voile à demi transparent. Celui qui sait dégager la vérité de son enveloppe symbolique a le double plaisir d'enlever l'écorce et de savourer le fruit qu'elle recouvre. Les âmes sensibles et délicates se plaisent à exprimer leurs pensées et leurs sentiments sous la forme mystérieuse de l'emblème et de l'allégorie : il semble que l'expression en charme davantage. Cette langue, si variée dans ses ressources, si riche dans ses constructions, ne vieillit jamais : elle est parlée de tous les peuples et de tous les hommes; c'est vraiment la langue universelle.

L'usage du symbolisme a toujours été en vigueur dans l'Orient. L'imagination brillante et colorée des populations de l'Asie, la vivacité de leur esprit devaient leur rendre plus agréable encore cette manière ingénieuse de communiquer la pensée, en l'entourant d'une ombre mélangée de lumière. La Bible nous offre fréquemment des traits de ce genre. Les prophètes, en s'adressant à la multitude, rendaient leurs enseignements plus persuasifs en les présentant sous la forme d'une allégorie frappante. La plupart des images employées dans nos livres saints sont empruntées au spectacle de la nature; les autres sont prises des usages de la vie commune et des coutumes de la nation : nous expliquons facilement les premières, tandis que nous sommes arrêtés par les secondes, sans espoir de les jamais bien comprendre. Cette espèce de symbolisme, si simple et si attrayante, a été consacrée par l'emploi fréquent que le Sauveur en fit lui-même dans ses prédications au peuple. *Il parlait souvent en paraboles*, dit l'historien sacré, et nous lisons dans l'Evangile beaucoup de ces paraboles, que les juifs charnels et grossiers ne comprenaient pas, et dont les disciples mêmes avaient peine à saisir le sens.

III.

La philosophie ancienne avait entrepris, sans réussir, de résoudre un difficile problème : c'était de concilier et de réunir les deux principes de la connaissance et de l'existence, l'idéal et le réel. Nous pouvons bien ajouter que, sur les traces des anciens, les philosophes modernes s'agitent violemment pour arriver à la solution du même problème. Les platoniciens reconnaissaient les idées, mais ils se consumaient en d'inutiles efforts pour leur donner une vie indépendante : ils furent conduits à diviniser les abstractions qu'ils avaient rêvées : de là, le paganisme de Plotin et de Proclus. Les péripatéticiens s'arrêtaient à l'étude des réalités; mais ils s'épuisaient en vains labeurs pour les ramener à des catégories qui n'avaient qu'une valeur logique et souvent arbitraire. Ils laissaient la science ouverte au matérialisme. (*Dante et la philosophie catholique au* XIIIe *siècle*, par M. Ozanam.)

La théologie des Pères décida la question au point de vue religieux, en laissant subsister quelques difficultés philosophiques, dont, plus tard, les écoles devaient s'emparer. Elle montra l'idéal et le réel confondus d'abord dans l'unité première, et se retrouvant ensuite unis à tous les degrés de la création et à toutes les phases de l'histoire.

En effet, le Verbe éternel est la parole que Dieu se parle à lui-même, l'image qu'il engendre, l'idée infinie qu'il conçoit ; il est en même temps une réalité distincte, une personne divine. Ce que le Verbe est en soi, il le réfléchit dans ses œuvres. Ainsi tous les êtres créés ont une substance qui leur est propre, une essence incommunicable : on ne saurait les reproduire, comme fait le panthéisme oriental, sans les exposer à n'être que des fantômes et des ombres ; et cependant on lit dans leurs formes visibles les pensées invisibles de leur auteur : la nature est un langage vivant. De même, les Ecritures inspirées contiennent des enseignements figurés par des actes, des vérités personnifiées sous des noms d'hommes ; la révélation tout entière se développe dans une série d'événements qui sont des signes. De là, ce système d'interprétation qui de la Synagogue descendit dans l'Eglise, de saint Paul à saint Augustin, et de saint Augustin à saint Thomas, et qui reconnut toujours aux livres saints deux sens, l'un littéral et l'autre mystique (1). Le sens mystique se subdivisait encore suivant qu'il se rapportait à l'avénement de Jésus-Christ, à la vie future, aux divers états de l'âme dans sa condition présente. Les écrivains du moyen âge firent un large emploi du système symbolique dans leurs ouvrages théologiques et philosophiques; remplis des pensées, des images, des faits exprimés dans la Bible, ils leur empruntèrent des formes pour revêtir leurs propres conceptions. Leur imagination sut trouver dans les personnages de l'Ancien Testament des types pour représenter leurs théories les plus abstraites, pour peindre leur pensée dans ses nuances les plus délicates, pour donner une existence et un corps à leurs distinctions les plus subtiles. Nous faisons aujour-

(1) Saint Paul, *I Cor.* x; *Galat.* iv; *Hebr.* v, 10. Saint Pierre, *I Epist.* v. Origène, *de Principiis*, iv. Saint Jérôme, *in Oseam*, ii. Cassien, *Collat.*, xiv, 4. Saint Augustin, *de Utilitate credendi*, iii. Saint Eucher, *Lib. formularum.* Saint Thomas, *Summ. Theol.*, part. i, quæst. 1, art. 10. — Guillaume Durand consacre un chapitre tout entier à l'exposition des divers sens de l'Ecriture dont il indique l'emploi.

d'hui trop bon marché d'une méthode qui a rendu des services et qui n'est pas dépourvue de charmes. Nous en trouvons un des plus curieux exemples dans le traité de Richard de Saint-Victor, *De la préparation à la contemplation*, où la famille de Jacob sert d'emblème à la famille des facultés humaines. Rachel et Lia y jouent le rôle de l'intelligence et de la volonté; les deux fils de Rachel, Joseph et Benjamin, sont pris à leur tour pour les deux opérations principales de l'intelligence, savoir, la science et la contemplation ; et l'on a peine à croire avec quelle justesse, quelle subtilité et quelle grâce naïve le rapprochement se poursuit jusqu'à ses derniers termes. Nous n'avons pas le dessein d'en exposer la marche, mais nous ne pouvons résister au désir d'en citer un dernier trait. Dans l'extase contemplative, l'intelligence humaine s'évanouit : c'est Rachel qui meurt en donnant naissance à Benjamin (1).

L'ancienne loi, selon les croyances catholiques, figure la loi nouvelle, et tous les événements importants de la Bible remplissent une double fonction, historique et allégorique. Dans les écrits des saints Pères, nous lisons à chaque page que la religion mosaïque renfermait en figure ce que la religion chrétienne possède en réalité. Rien de plus frappant pour le philosophe chrétien que le spectacle des faits y a, tout ensemble, une existence réelle et une signification figurative : chacun des plus illustres personnages y remplit un rôle historique et une fonction prophétique en même temps.

Symbole veut dire rapprochement. Quelle source intarissable de symboles dans ces faciles rapprochements des figures de l'Ancien Testament et des vérités de la religion présente! Le sacrifice d'Abraham, la vie si extraordinaire de Joseph, l'immolation de l'agneau pascal, le sang de cet agneau qui protége les maisons des Israélites contre les coups de l'ange exterminateur, la sortie d'Egypte, la nuée miraculeuse, la manne, l'eau du rocher, le serpent d'airain etc., quelles magnifiques figures des principaux traits de la vie du Sauveur et des merveilles qu'il a opérées pour la rédemption des hommes ! Aussi les artistes du moyen âge ont su introduire dans leurs compositions d'innombrables rapprochements, dont la signification symbolique est expliquée par le fait accompli, mis en présence !

Un des traits les plus curieux de ce dernier parallèle se voit fréquemment reproduit dans les vitraux à légendes du XIII[e] siècle ; c'est la représentation de Jacob bénissant, avant de mourir, les deux fils de Joseph, en croisant les bras au-dessus de leurs têtes. Cette action inusitée montrait une préférence mystérieuse en faveur du plus jeune sur l'aîné : elle fut choisie comme symbole de la substitution des gentils aux juifs par le mystère de la croix. Cette scène, très-bien interprétée dans le grand ouvrage des Pères Martin et Cahier sur les vitraux de Bourges, est reproduite à Bourges, à Tours, au Mans et ailleurs : elle surmonte le Christ en croix, comme pour démontrer que par les mérites du sang divin, s'est opéré le plus grand prodige de la justice et de la bonté de Dieu.

IV.

Cette double fonction historique et allégorique attribuée aux personnages de l'Ancien Testament, ne leur appartient pas exclusivement ; elle convient à juste titre aux saints de la loi nouvelle. Les bienheureux qui triomphent dans le ciel ne sont pas seulement des types immobiles livrés à l'admiration de la terre; ils interviennent dans ses destinées au moyen d'une puissance mystérieuse, qui se nomme le patronage. Cette protection acquise à chacun de nous par le droit sacré du patronage, ne se borne point à une simple relation individuelle, déterminée par le nom de baptême, souvent choisi au gré du caprice, par un vain amour de l'euphonie, ou par des raisons moins graves encore; elle s'exerce dans des proportions plus vastes selon les lois les plus certaines. Les familles, les cités, les royaumes ont de glorieux médiateurs qui leur appartiennent par le sang, ou qu'adopta la reconnaissance ; longtemps les ordres de l'Etat, les doctes compagnies, les corporations d'artisans célébrèrent avec amour ceux qui avaient sanctifié leurs travaux. Toutes les conditions et tous les âges conservent encore leurs intercesseurs privilégiés ; il est des lieux que protége une mémoire vénérée, tous les jours de l'année sont placés sous une invocation qui les consacre.

Cette institution, éminemment catholique et qui remonte aux premiers âges du christianisme, a donné naissance aux plus belles formes du symbolisme. Un glorieux nom de saint se trouve attaché, comme une personnification, à toutes les œuvres du génie de l'homme, à toutes ses études, à toutes ses entreprises. L'image et le nom de ce saint sont unis inséparablement dans l'esprit du peuple chrétien. La musique, c'est sainte Cécile, cette muse chrétienne qui consacre à Dieu sa virginité, sa vie et ses facultés tout entières. La peinture est glorifiée sous le nom de saint Luc. Sainte Catherine personnifie la philosophie. C'était sans doute une gracieuse pensée qui avait fait préférer, pour ce ministère, la vierge martyre, entre tant d'illustres docteurs. On avait cru adoucir la rudesse des scolastiques, dompter leur orgueil, affermir leur foi en leur donnant pour patronne une jeune fille d'Alexandrie, qui avait confondu la science des sophistes païens, et qui, après avoir défendu l'Evangile dans le Musée, l'avait confessé sur l'échafaud. Quelle plus belle image de la royauté chrétienne que notre saint Louis, roi de France, le modèle du courage, de la justice, de la piété ! Quelle magnifique idée de placer sous la protection de saint Joseph la pauvreté laborieuse et le dévouement humble! C'est

(1) Richardus a Sancto Victore, *De præparatione ad contemplationem*, cap. 11.

ainsi que saint Jean-Baptiste devint le symbole et le patron de l'innocence conservée, et sainte Marie Madeleine, de la pénitence ou de l'innocence recouvrée.

Les élus de Dieu ne représentaient pas seulement toutes les faces de la nature humaine d'une manière arbitraire et à la faveur d'une simple association d'idées, c'était en vertu d'un pouvoir spécial qui fait partie de leur gloire et de leur bonheur. Il serait long d'énumérer les belles harmonies qui suggérèrent le choix des saints patrons les plus chers à la piété catholique ; mais nous ne saurions nous empêcher de faire remarquer comment le génie chrétien sut consacrer ses plus belles inspirations sous les symboles les plus vénérables. Qu'il y a de suave poésie et surtout de douce piété dans ce commerce perpétuel entre les habitants de ce monde et ceux du paradis ! Quels plus beaux emblèmes pouvait-on imaginer pour représenter les grandeurs de la foi, de la piété, de la science, du travail, du génie, du dévouement, que ces saints glorieux, dont la tête resplendit d'une auréole radieuse, et dont la mémoire demeurera toujours en bénédiction sur la terre !

Selon la théologie et au point de vue de la tradition catholique, chaque chose possède sa valeur objective et sa valeur représentative; tout est positif et tout est figuratif ; les réalités et les idées se rencontrent sur tous les points, et ce rapprochement constitue le symbolisme. A ce simple énoncé, il est aisé de concevoir quel secours les beaux-arts trouveront dans cet admirable système. Quand ils sont abandonnés à eux-mêmes, les arts tendent à tomber dans un double excès, funeste et déplorable : ou bien ils se perdent à la poursuite d'un vain idéal qui leur échappe sans cesse; ou bien ils s'abaissent à la copie de la nature matérielle, et ils ne tardent pas à servir à la réhabilitation du laid et du difforme. L'histoire nous apprend à quelles erreurs les hommes sont sujets quand ils se laissent emporter au courant des théories purement philosophiques sur le but et les tendances des arts libéraux. N'avons-nous pas été nous-mêmes récemment témoins des plus singulières prétentions en littérature et en peinture, quand on prônait les hideuses théories du naturalisme ou de l'imitation de la nature, dans toutes les compositions artistiques? On descend ainsi bien vite jusqu'à exalter la laideur, le grotesque et le ridicule. Pour arriver à la hauteur de sa mission, l'art doit chercher par toutes les voies possibles à reconnaître les types éternels du beau au milieu de la multitude vivante des créatures, et à recomposer, d'après ses empreintes imparfaites, les caractères du sceau divin; suivant une expression heureuse, il faut qu'il fasse luire l'esprit sous les voiles de la matière. Le symbolisme chrétien facilite puissamment les efforts de l'art, il en seconde l'élan, il en stimule et en même temps il en aide l'exercice.

L'Eglise a constamment favorisé l'emploi du symbolisme dans le lieu des réunions publiques. Sur les premiers monuments élevés et embellis sous sa direction et sous ses influences, on en trouve des traces irrécusables. Dès les siècles de persécution, la peinture fut chargée de tempérer la tristesse des catacombes en reproduisant sur les murailles et au-dessus des tombeaux des images de résignation et de patience. Ce fut vraiment avec une pieuse prodigalité que le pinceau des artistes figura sur toutes les parois les scènes les plus touchantes tirées de l'Ancien Testament ou de l'Evangile. Les yeux des fidèles aimaient à se reposer sur la reproduction des faits les plus propres à consoler au milieu des épreuves les plus dures. Noé dans l'arche, sur les eaux déchaînées, signifie la foi sûre de son avenir au milieu du déluge sanglant des persécutions ; Job sur le fumier prêche la patience ; Daniel parmi les lions est l'homme de désirs domptant par la prière les puissances du mal; Elie enlevé sur le char de feu annonce le triomphe des martyrs. La multiplication des pains, la Samaritaine au puits, la guérison des paralytiques et des aveugles, prophétisent la propagation de la parole sainte, la guérison des gentils, la renaissance morale et intellectuelle de l'univers.

Ce serait assurément une étude éminemment intéressante que de chercher à reconnaître quels signes symboliques et quels faits figuratifs chaque siècle a reproduits avec préférence. Cette prédilection pour certaines formes et pour certaines scènes donnerait de vives lumières sur l'état de la conscience générale à une époque déterminée. Ce travail n'a point été fait encore : il est ardu, sans doute, mais il promet les plus beaux résultats. C'est ainsi que, dans les âges les plus fervents et le plus fortement exercés par de cruelles persécutions, les chrétiens préfèrent représenter les détails de la vie chrétienne heureuse et paisible. Ainsi, dans les obscurs souterrains des catacombes, dans la décoration des cryptes sépulcrales, on ne voit jamais rien qui fasse allusion aux terribles dangers qui menaçaient toutes les têtes, et aux supplices effroyables qui éprouvaient la fidélité des martyrs. Aux temps où la foi triomphe et où la lutte se soutient contre les erreurs du cœur plutôt que contre les erreurs de l'esprit, on a reproduit dans les églises les scènes les plus effrayantes de la vie future. C'est le jugement dernier, avec son appareil et ses terreurs : c'est la séparation des justes et des pécheurs, le supplice des damnés, les tortures de l'enfer. A l'époque des croisades, on voit se multplier dans les églises la représentation du Christ en croix : on dirait que la bouillante énergie des populations de ce temps avait besoin de se retremper à la vue de l'image de Dieu mourant sur le gibet. Au XIIIe, au XIVe siècle, le culte de la sainte Vierge est parvenu à sa plus haute expression, et nos églises brillent du plus radieux symbolisme en l'honneur de la Mère de Dieu. Enfin les progrès de la Renaissance, ou plutôt du retour vers les arts et la littérature des païens, se mon-

trent dans nos édifices religieux par la triste invasion de formes et d'ornements mythologiques.

C'est ainsi que chaque grande époque imprime à ses œuvres un caractère particulier. Au lieu d'en saisir l'aspect général, il serait nécessaire de descendre à l'observation des moindres détails pour en connaître entièrement le sens et la portée. La science archéologique, malgré d'immenses progrès faits depuis dix années, n'est pas encore en état d'entreprendre et d'exécuter un travail de cette nature. On parle actuellement beaucoup et partout de symbolisme et d'iconographie : nous considérons ce fait comme un indice de bon augure, qui présage l'apparition de quelque ouvrage éminent sur ces matières.

Revenons à notre sujet, en faisant mention d'un des premiers livres où se trouvent renfermés de précieux détails de symbolisme, le livre du *Pasteur*, par Hermas. Cet ouvrage est divisé en trois livres ou parties, et le premier contient le récit de quatre révélations ou songes. Laissons parler l'auteur lui-même :

« Dans une troisième vision, cette même femme lui fit une peinture et une description exacte de la structure de l'Eglise triomphante et des différents ordres de saints qui la composent. Pour la représenter plus sensiblement, elle la lui fit voir sous la forme d'une grande tour que l'on bâtissait sur les eaux avec des pierres carrées et luisantes. Chacun de ces ordres était représenté sous la figure de différentes pierres que l'on employait à cet édifice; et pour ne rien lui laisser à désirer sur ce qui devait arriver, elle lui fit connaître encore les différents ordres des réprouvés, dont les uns étaient figurés par les pierres que les anges destinés à la construction de cette église cassaient et jetaient au loin ; les autres, par des pierres raboteuses, fendues ou trop petites pour servir à ce bâtiment. » (Hermas, lib. I, *visio* 3ª.)

Ce passage est extrêmement curieux, et il n'y a guère à douter qu'il ait souvent servi de guide dans certaines compositions architecturales dont on ignore le sens, si l'on ne connaît pas le livre du *Pasteur*. Ce symbole si bien exposé par Hermas se retrouve en beaucoup d'endroits sur les monuments du moyen âge : on n'y a pas toujours fait assez d'attention.

Nous n'ouvrirons pas les écrits des saints Pères pour leur demander ce qu'ils pensaient du symbolisme, et de quelle manière élevée ils ont su le considérer. Citer seulement les principaux passages de saint Augustin relatifs à ce sujet, ce serait remplir un volume entier. Nous préférons nous arrêter quelques instants aux écrits des auteurs du moyen âge. C'est, en résumé, toujours à ces derniers qu'il faut particulièrement en appeler pour interpréter les monuments contemporains. Les pieux et savants contemplatifs du moyen âge aimaient à revêtir leurs idées, souvent austères, des grâces du langage. Sans y songer et sans le moindre effort, ils embellissaient leurs pages les plus abstraites des plus élégantes comparaisons, comme par un attrait naturel qui attire toujours ceux qui sont bons vers ce qui est beau. Ils se plaisaient à prendre à la création des images et des figures; ils indiquaient des rapprochements imprévus entre des choses en apparence étrangères. Peut-on rendre d'une manière plus poétique que le fait Hugues de Saint-Victor, dans son *Commentaire sur l'Ecclésiaste*, l'idée de la création visible qui, sous des beautés apparentes, nous cache l'éternelle beauté du monde invisible? « L'apparence des choses visibles, dit-il, est comme les feuilles fraîches et vertes qui brillent de leur éclat durant quelques instants, et tombent au souffle de la tempête : tant qu'elles durent, elles nous prêtent leur ombrage et un agréable abri! »

Le symbolisme chrétien, tel qu'on le concevait alors et selon sa véritable nature, embrassant à la fois la nature et l'histoire, était le lien du monde visible et du monde invisible. Car, comme dit saint Paul, *ce qu'il y a d'invisible en Dieu est devenu visible, depuis la création du monde, par la connaissance que ses créatures nous en donnent* (*Rom.* I, 20).

Nous avons peine souvent à concevoir la hardiesse des expressions que la langue énergique du symbolisme emploie quelquefois. On serait tenté de taxer de témérité ce qui souvent n'était qu'une figure vulgaire et commune. Ainsi Dieu fut représenté tantôt comme circonférence et tantôt comme centre, par une mer immense qui enveloppe l'empyrée, ou par un pont indivisible autour duquel se meut l'univers. Ainsi encore les créatures sont comparées, par saint Bernard, à des séries de miroirs où tombent et se réfléchissent les rayons du soleil incréé! Saint Bonaventure, dans son *Commentaire sur saint Luc*, nous dit que les trois vertus théologales sont personnifiées en saint Pierre, en saint Jacques et en saint Jean : saint Pierre désigne la foi; saint Jacques, l'espérance; et saint Jean, la charité. La vie active et la vie contemplative sont symbolisées par Marthe et Marie, Lia et Rachel. Les deux natures en Jésus-Christ sont désignées sous l'emblème de l'aigle et du lion; l'Eden figure l'Eglise militante; la statue de Nabuchodonosor est le type de la décadence de l'humanité, etc., etc. Ces images sont fréquemment reproduites dans les œuvres de saint Bernard, de saint Bonaventure et de Richard de Saint-Victor.

V.

Chacun sait que, dans ces derniers temps, une école, dont nous ne saurions trop énergiquement flétrir les tendances et les travaux, s'est élevée et constituée en Allemagne. Les partisans de ces doctrines détestables se sont lancés dans les spéculations les plus téméraires et les plus impies sur le contexte des livres saints, et surtout sur le Pentateuque et l'Evangile. Ils découvrent partout ce qu'ils nomment des mythes, c'est-à-dire une forme extérieure que l'on donne à

un fait imaginaire ou à une série d'idées qui n'ont d'existence que dans l'intelligence. Cette forme poétique n'est qu'une écorce qui enveloppe la vraie doctrine, et il suffit de l'enlever pour découvrir la pensée de l'auteur. Les faits de l'histoire du monde primitif racontés par Moïse, la création de la lumière, celle de l'homme et de la femme, l'arbre de la science, l'arbre de vie, le paradis terrestre, etc., etc., seraient, selon eux, autant de mythes ou de récits symboliques propres à nous faire connaître les progrès de l'esprit humain, l'union qui doit régner entre l'homme et la femme, etc. Nous ne combattrons pas une méthode d'argumentation exégétique aussi singulière qu'illégitime; il suffit de consulter la tradition de l'univers chrétien pour la repousser avec horreur.

Nous ne sommes entré dans ces détails qu'afin de protester contre l'emploi que les mythologues allemands ont fait des mots *symbole* et *allégorie*. L'Eglise, héritière de l'ancienne loi, a toujours accepté et aimé ces deux dernières expressions, mais elle les prend dans une acception bien différente de celle des auteurs protestants d'au delà du Rhin.

Le symbole est attaché à un fait qui a une existence réelle; ce fait possède une signification première qui est historique, à laquelle on ajoute une signification secondaire, qui est allégorique. Ainsi l'allégorie qui subsiste en dehors du fait primitif ne le détruit point; au contraire, elle le confirme. Si nous procédions suivant toute la rigueur des termes, nous adopterions l'expression d'*allégorie* ou d'*allégorisme*, de préférence à celle de *symbolisme*. La première est consacrée dans la langue théologique, où elle a un sens déterminé; la seconde est nouvelle et vague. Mais l'allégorie, telle que la comprennent les théologiens et les interprètes de l'Ecriture sainte dans son emploi exégétique, n'est pas familière aux personnes du monde; et comme ce mot, *allégorie*, dans les compositions poétiques, offre un sens littéraire absolument différent, il était grandement à craindre qu'il n'en résultât une déplorable confusion. Beaucoup d'hommes, accoutumés à ne voir la réalité que d'un côté seulement dans l'allégorie poétique, n'auraient pas aisément compris sous la même dénomination cette prophétie en action, où la figure et la réalité sont également vraies et réelles l'une et l'autre. L'allégorie, appliquée à l'interprétation des livres saints, aurait aisément passé pour un système de fiction édifiante, pour une pieuse rêverie des écrivains ecclésiastiques.

Cet écueil n'a pas été vu des auteurs anglais, probablement parce qu'ils n'ont pas fait attention à la pratique généralement suivie par l'Eglise depuis les siècles apostoliques. Qu'est-ce que l'allégorie? se demandent-ils dans une note de leur introduction? Et ils répondent : « L'allégorie emploie des personnages fictifs et des choses imaginaires pour mettre la vérité en relief. » C'est bien là, il est vrai, le but que se propose l'allégorie poétique; mais ce n'est point l'allégorie comme l'ont comprise les saints Pères, les conciles, les docteurs catholiques, et comme nous l'entendons encore aujourd'hui. Si MM. Neale et Webb avaient eu présentes à la mémoire les définitions et les distinctions admises par Guillaume Durand dans les premiers chapitres du livre Ier, et traduites par eux, ils ne seraient pas tombés dans une aussi grave inexactitude.

Nous acceptons le terme de symbolisme parce qu'il n'est guère aisé d'y attacher un autre sens que celui dans lequel nous l'entendons. Ce mot exprime bien les diverses voies par lesquelles l'homme réussit ou aspire à ennoblir le monde extérieur en se faisant dire des choses spirituelles par les objets sensibles, ou à transfigurer un fait simple et ordinaire en y puisant à la fois l'aliment du cœur et celui de l'esprit. Le symbole chrétien réunit donc deux choses parfaitement distinctes en elles-mêmes, l'idéal et le réel, un sens primitif et naturel, et un sens secondaire et dérivé ; ces deux éléments ne sont nullement incompatibles, et par leur réunion ils constituent l'essence du symbolisme véritable.

En fait d'art et d'application aux objets représentés par l'architecture, la sculpture et la peinture, nous appelons sentiment mystique celui qui, renonçant à trouver dans la nature ou dans l'art une forme équivalente à l'objet qui doit être figuré, s'arrête à une forme quelconque, qui reçoit toute sa signification de l'intention de celui qui l'a choisie. Ainsi, par exemple, pour représenter Dieu, l'homme, sentant son impuissance, adopte la forme d'un cercle, d'un œil, d'un globe, etc., en donnant à cette forme extérieure et matérielle une signification supérieure. Les représentations mystiques sont souvent grossières et informes; c'est le but que l'on se propose en les faisant tirer toute leur valeur de l'idée et non point de la perfection artistique. Le sentiment mystique a exercé une certaine influence dans l'antiquité, surtout chez les peuples les plus anciens; mais il a principalement régné chez les nations chrétiennes, et dans leurs monuments religieux nous en rencontrons de fréquents témoignages.

Les formes fixées par la loi ou par l'usage, sans pouvoir être changées suivant le bon plaisir des artistes, ont reçu le nom de types. C'est de la sorte que nous disons qu'au moyen âge la statuaire, dans ses représentations les plus importantes, ne s'écartait jamais d'un type généralement consacré. Les figures ainsi exécutées peuvent encore être appelées canoniques, parce qu'elles étaient dessinées d'après un canon ou règle dont il n'était pas permis de s'écarter. Le mot *type*, cependant, prend quelquefois une acception différente : il signifie un fait, un personnage qui, dans le symbolisme, ont une intention allégorique préméditée dans le commencement et comme d'avance. Ainsi le prophète Elie était le type de saint Jean-Baptiste le Précurseur. Type signifie encore modèle : ainsi nous disons que Jésus-Christ

est le type de l'homme régénéré. La figure est un symbole qui ne se découvre qu'après l'existence de la chose figurée : l'agneau pascal, égorgé et mangé par les juifs, était la figure de Jésus-Christ s'immolant sur la croix, et dans l'eucharistie se donnant en nourriture à ses fidèles serviteurs. La loi ancienne et le culte mosaïque sont remplis de figures qui ont reçu leur accomplissement et leur réalisation dans la religion chrétienne.

SYNCHRONISME. — L'étude comparative des monuments élevés à une même époque et dans les différentes provinces de la France, est ce qu'on est convenu d'appeler le *synchronisme de l'architecture.*

Les époques établies soit dans la période romano-byzantine, soit dans la période ogivale, ne pouvaient pas être limitées temporairement d'une manière inflexible, comme nous avons eu l'occasion de le dire précédemment. Il y a eu nécessairement, puisque c'est dans la nature des choses, une fluctuation difficile à apprécier dans ses causes, mais néanmoins évidente dans ses effets, aux yeux attentifs. D'un autre côté, le développement de l'art ne fut pas identique dans toutes nos provinces. Dans certaines contrées, la marche en était plus rapide, les progrès étaient sensibles. Dans d'autres, au contraire, l'art était stationnaire ou les progrès en étaient fort lents. Certains procédés étaient déjà abandonnés en certains lieux, lorsqu'ils commençaient à s'introduire en d'autres.

L'architecture romano-byzantine, telle que nous l'avons caractérisée à ses différentes époques, est partout la même en France, quant aux dispositions générales et essentielles ; mais elle montre des modifications remarquables, soit dans certaines parties accessoires, soit dans la manière dont les ornements sont traités, soit dans l'adoption exclusive de certaines moulures, soit dans l'emploi de certaines formes spéciales.

Le synchronisme a donné lieu à des travaux nombreux et intéressants. M. de Caumont a ouvert la voie pour la France ; nous l'avons suivie peu de temps après lui. M. J. Renouvier s'est attaché à l'étude des monuments du midi de la France et de ceux de l'Italie ; M. le baron de Roisin en a fait autant pour les bords du Rhin et l'Allemagne Rhénane. Le synchronisme, néanmoins, n'est pas encore suffisamment connu et établi pour que l'on puisse en déduire toutes les conséquences qui en découlent, et qui seront déduites un jour. Les monographies seront d'un grand usage pour obtenir ce résultat.

Nous avons traité déjà cette question, en partie, à l'article Ecoles d'architecture, surtout pour la période romano-byzantine. (*Voy.* ce mot.)

Pour la période ogivale, *voy.* Ogive.

Le style ogival primitif régnait dans le centre et le nord de la France, sans pénétrer dans le midi, où il réussit difficilement à s'acclimater.

On a circonscrit la région où l'architecture ogivale a pris ses principaux développements dans une zone idéale qui comprendrait la Normandie, le Maine, l'Anjou, la Touraine, l'Orléanais, le Pays Chartrain, l'Ile de France, la Champagne, la Picardie et le nord de la France.

C'est dans cette région architectonique que le style ogival de la première époque s'est formé, constitué, développé dès la fin du XIIe siècle, pour prendre son entier épanouissement au milieu du XIIIe siècle.

Sous le règne de saint Louis, le style ogival atteignit son apogée et résuma toute la perfection dont elle était susceptible dans la Sainte-Chapelle que ce grand et pieux monarque fit ajouter à son palais. Ce magnifique édifice, bâti en 1245, fait époque dans les annales de l'architecture ogivale du moyen âge.

La Sainte-Chapelle de Paris peut donc être prise comme un type propre à faire apprécier exactement l'état de l'art au milieu du XIIIe siècle, dans les provinces du nord de la France. Elle offre la preuve évidente et palpable de progrès immenses. Mais l'architecture ogivale était loin d'être aussi avancée partout. Il résulte des observations faites sur les bords du Rhin, région la plus favorisée de l'Allemagne pour les grandes constructions, qu'au XIIIe siècle, on n'employait pas encore le style gracieux et léger que nous admirons dans nos grandes cathédrales de Paris, de Bourges, de Chartres, de Reims et d'Amiens. L'architecture romano-byzantine de transition dominait encore à cette époque et présidait à l'érection des édifices religieux de ce pays.

Dans le midi de la France, le style de transition domine encore au XIIIe siècle, et les édifices de style ogival primitif y sont extrêmement rares.

Au XIVe siècle, le style ogival paraît être le même en France, en Allemagne et en Belgique. Au centre de la France il est brillant et il se rattache au style primitif par des nuances parfois insaisissables. Dans le midi de la France et l'Allemagne, il est complet, tout d'un coup, et il ressemble à une importation.

L'architecture ogivale de la dernière époque eut une marche à peu près identique partout. Partout nous retrouvons la même profusion d'ornements, les nervures prismatiques, les profils anguleux, les minces colonnettes, les dessins contournés, les feuilles maigres et déchiquetées, que nous connaissons comme caractéristiques du gothique flamboyant. Il y a des nuances, assurément, entre les édifices de la France et ceux de l'Allemagne et du nord de l'Espagne, mais ce ne sont que des nuances, c'est-à-dire la chose du monde la plus fugitive et la plus difficile à déterminer.

SYNTHRONOS. — Un des noms primitifs de l'*abside* et du *presbyterium.* Voy. Abside.

T

TABERNACLE. — I. Le tabernacle proprement dit est un petit édifice ou édicule, en forme de temple ou d'église, placé au centre du gradin de l'autel, fait de pierre, de marbre, de bois, de bronze ou de métaux précieux, tapissé de soie à l'intérieur, ordinairement enrichi d'ornements variés et d'incrustations, et destiné à renfermer le ciboire contenant les hosties consacrées.

Nous en avons fait l'histoire et indiqué l'origine et les transformations à l'article Autel. Voy. *Accessoires des autels*, Ciborium, Ciboire, Armarium.

II.

On appelle encore *tabernacle* le dais ouvragé, ordinairement surmonté d'une aiguille ou d'un clocheton, qui est placé au-dessus des statues et des statuettes, durant la période ogivale. C'est ce que les antiquaires anglais appellent *tabernacle-worck.*

TABLE. — La *table* d'un autel est la partie de l'autel sur laquelle on pose les vases sacrés Durant la période romano-byzantine et quelquefois la période ogivale, les autels consistaient assez souvent en une simple table de pierre, plus ou moins épaisse, appuyée sur des colonnes.

On emploie parfois le mot de table dans le sens de panneau. Alors une *table saillante* est une surface carrée, de peu d'épaisseur, placée sur le nu d'un mur, pour en interrompre la monotonie.

TABLE DE COMMUNION. *Voy.* Autel (*Accessoires*).

Les fidèles, autrefois, recevaient la communion en se présentant au *chancel* ou *cancel*, qui séparait le chœur de la nef. Les hommes recevaient la sainte hostie dans leur main nue, et les femmes dans leur main recouverte d'un linge appelé *dominical.* Le précieux sang leur était présenté par les diacres dans le calice ministériel, et les fidèles le prenaient à l'aide d'un chalumeau d'or ou d'argent doré. Lorsque les fidèles reçurent la sainte communion sous une seule espèce, ce qui eut lieu vers le XIIe siècle, d'une manière générale, la coutume s'introduisit pour le prêtre de déposer l'hostie, sous l'espèce du pain, dans la bouche des communiants. Plus tard les chancels devinrent ce que nous appelons aujourd'hui des tables de communion, c'est-à-dire, furent diminués en hauteur, de manière à permettre aux fidèles de recevoir la communion à genoux. Nous ne connaissons pas de *tables de communion* qui remontent authentiquement au moyen âge. Actuellement que les coutumes de l'Eglise ont amené une pratique respectable devenue générale, c'est aux artistes pénétrés du génie des arts chrétiens du moyen âge de disposer les tables de communion en harmonie avec le style des édifices sacrés.

TABLEAU. — I. *Tableau,* en architecture, c'est la partie de l'épaisseur d'un mur qui forme le côté d'une baie, et s'étend depuis l'arête extérieure jusqu'à la feuillure.

Les tableaux des baies de fenêtre de la période romano-byzantine sont presque toujours ébrasés en dedans. A l'époque de transition, au XIIe siècle, ils sont souvent garnis d'un redent avec colonne engagée dans l'angle rentrant. Durant la période ogivale, ils sont encore généralement ébrasés, mais ornés de colonnettes, et très-fréquemment l'ébrasement est en même temps intérieur et extérieur. Quant aux tableaux de baie de porte, ils sont d'équerre et quelquefois munis d'une colonne engagée, jusqu'au XIIe siècle, qu'ils se découpent en redents. Dans l'architecture ogivale, ils sont aussi toujours ébrasés et ornés de colonnes entre lesquelles se trouvent parfois des statues. Les colonnettes se changent en moulures prismatiques au XVe siècle, mais le plan général en est toujours biais.

II.

Tableau d'histoire. *Voy.* Peinture.

TAILLOIR. *Voy.* Abaque.

TALON. — Moulure moitié convexe et moitié concave, composée d'un quart de rond et d'un cavet. *Voy.* Moulures.

On appelle *talon renversé* la moulure dans laquelle les parties sont placées en sens contraire de celui que nous venons d'indiquer.

TAMBOUR. — On emploie ce mot en plusieurs sens. 1° C'est la même chose que Tympan. *Voy.* ce mot. 2° On appelle *tambour* chacun des cylindres dont la réunion forme le fût d'une colonne. 3° Le *tambour d'une coupole* est l'étage sur lequel porte la coupole ; on dit aussi *tour de dôme.* 4° On désigne communément sous le nom de *tambour* une espèce de porche intérieur, ordinairement construit en bois, appliqué aux portes principales pour protéger les fidèles contre le froid et le vent. La plupart de ces tambours sont disgracieux et produisent le plus mauvais effet. Ils sont toujours modernes.

On les a condamnés, en général, et même très-sévèrement. C'est avec raison. Nous devons dire, cependant, que la construction de tambours est quelquefois indispensable dans certaines églises, soit que le vent y arrive avec trop de violence, par suite de démolitions de maisons voisines, soit que le froid y soit tellement incommode que la partie de l'église qui avoisine la porte reste déserte à cause de cela. L'archéologie, quand on sait la comprendre, ne s'oppose jamais à ce que l'on procure aux églises des dispositions convenables ou commodes. Elle blâme seulement les constructions trop souvent ridicules et inutiles qui existent devant les portes d'une foule d'églises.

TAPIS, TAPISSERIE. — I. On donne le nom de *tapis* et de *tapisserie* à des étoffes ou ouvrages faits au métier ou à l'aiguille, dont on couvre les murs pour les orner.

Du moment que les hommes surent fabri-

quer des étoffes pour leurs vêtements, ils cherchèrent à les embellir à l'aide des matières elles-mêmes qui avaient servi à les tisser. Aussi la peinture en broderie fut-elle un des moyens le plus anciennement usités pour rendre des ornements et des figures. Dans l'antiquité on brodait ainsi l'histoire des dieux et des héros ; les historiens et les poëtes nous représentent les femmes des personnages les plus distingués occupées à faire des tapisseries.

Ce genre d'industrie paraît remonter, en Orient, à la plus haute antiquité. On brodait d'abord les compositions les plus bizarres d'hommes, d'animaux et de plantes. Il paraît que c'est à ces dessins qu'ils voyaient sur les tapis que les Grecs durent l'idée de plusieurs animaux imaginaires, tels que les griffons et les centaures. Ces tapisseries médiques, persanes ou babyloniennes étaient connues sous le nom de *tapisseries barbares*, pour les distinguer des *pepli*, que les Grecs exposaient dans les grandes cérémonies, et où l'on voyait figurée l'histoire des héros. Ces tapisseries, d'abord grossières, furent ensuite faites avec plus d'art et d'élégance. Lorsque le goût fut plus épuré, les figures d'animaux bizarres ne se montrèrent plus que sur les bordures. On suspendait de riches tapisseries orientales dans l'intérieur des temples, pour les orner, et devant les ouvertures des portes.

II.

Les chrétiens des premiers siècles du moyen âge ne manquèrent pas de retracer les images du Christ, de la Vierge et des saints sur les ornements pontificaux, sur les étoffes dont l'autel était décoré et sur les voiles des portes des églises. Au ve siècle, l'art de tisser les étoffes et de les enrichir de sujets en broderie était porté à un haut degré de perfection. Anastase le Bibliothécaire, dans la *Vie des papes*, nous a laissé la description d'un grand nombre d'objets de cette espèce. *Voy.* d'Agincourt, *Hist. de l'art par les monum.*, tom. Ier, pag. 98.) Les broderies, exécutées en fils d'or et d'argent sur les étoffes de soie des plus belles couleurs, devaient produire un effet merveilleux.

III.

Outre les peintures, on employait encore pour décorer les églises des tapisseries qui étaient suspendues aux murailles, et des voiles aux ouvertures des portes. Voici un passage de saint Grégoire de Tours, mentionné par Mabillon dans sa *Liturgia gallicana : Gregorius Turon. in lib.* I *de Miraculis B. Martini, cap.* 13, *ait hanc apud Italos specialem vigere medelam, ut si quis pustulæ percutiatur vulnere, ad propinquum quod fuerit beati Martini oratorium habeatur perfugium : et aut ex velo januæ, aut palliolis quæ pendent de parietibus, quidquid primum raptum fuerit, fit salubre.*

Le sanctuaire, où se trouve l'autel, était soustrait aux regards du public par de grands voiles suspendus à l'entrée du presbytère. Les ministres inférieurs avaient pour charge : *Ut senioribus vela ad ostia sublevarent.* (Ex concilii Narbonensis canone 13.)

Népotien, au rapport de saint Jérôme, veillait avec beaucoup de soin, *Si niteret altare, si parietes absque fuligine, si pavimentum tersum, si janitor creber in porta, si vela semper in ostiis, si sacrarium mundum, si vasa luculenta.*

En outre, il y avait encore quatre voiles au *ciborium*, de peur que les mystères fussent visibles aux yeux profanes. Cet usage n'était pas seulement en vigueur chez les Grecs, mais encore chez les Romains ; c'est ce qui ressort clairement du passage suivant d'Anastase le Bibliothécaire, en parlant du pape Léon III : *Fecit et in circuitu altaris alia vela alba, holoserica rosata, quæ pendent in arcu de ciborio, numero quatuor.*

Mabillon dit qu'il ne connaît point dans nos auteurs de passage où soient mentionnés des voiles semblables à ceux dont nous venons de parler. C'est probablement à cause de l'absence de ces voiles que l'on exigeait toujours des *palles* ou *corporaux* d'une étoffe épaisse, afin que les mystères fussent cachés. Grégoire de Tours parle d'une palle qui fut refusée, quoiqu'elle fût somptueusement ornée, parce qu'elle était d'un tissu léger et transparent. (*Voy.* Autel, *Accessoires des autels.*)

IV.

Nous trouvons en France, au xe siècle, un genre d'industrie longtemps particulier aux Orientaux : c'est la fabrication des tentures et des tapis employés à la décoration des églises, et dont l'usage devenait de jour en jour plus commun. Vers l'an 985, il existait dans l'abbaye de Saint-Florent de Saumur une manufacture où les religieux tissaient des tapisseries ornées de fleurs et de figures d'animaux. *Binos etiam ex lana dossales texi præcepit. Margo erat candidus, bestiæ vel aves rubræ.* (*Hist. man. S. Flor. Salm.* Ampliss. Coll., tom. V, col. 1106 et 1107.)

Au xie siècle, les historiens monastiques célèbrent en mille endroits la multiplicité et la magnificence des tentures dont la plupart des riches abbés paraient leurs églises. Suivant les règlements de l'abbaye de Cluny, les murs, les bancs et tous les autres siéges du palais destiné aux étrangers, devaient dans les grandes fêtes être entièrement couverts de tapisseries. (Mabillon, *Annal. ord. S. Bened.*, tom. IV, lib. lii, pag. 208.) Il n'était ni extraordinaire, ni même rare, de voir une église ornée de tapisseries dans tout son pourtour. En 1095, le jour de Pâques, l'église du monastère de Fleury-sur-Loire fut ornée de tentures en soie : *Honestissime holosericis venustata ornatibus.* (*Act. SS. ord. S. Bened.*, tom. VI, pag. 408.)

Les manufactures françaises employées à ce genre d'ouvrages devenaient plus nombreuses, et sans doute perfectionnaient leurs procédés. Vers l'an 1060, Gervin, abbé de Saint-Riquier, fit remarquer sa libéralité par

les tentures qu'il acheta « et par les tapis qu'il fit faire : » *In palliis adquirendis, in tapetibus faciendis.* (*Act. SS. ord. S. Bened.*, tom. IX, pag. 322.) Il existait à Poitiers, en 1025, une manufacture de tapisseries et de tapis, où les prélats d'Italie adressaient eux-mêmes des demandes. *Rememora ergo, precor, quam longum et latum* (tapetum) *esse velis, et mittetur tibi, si invenire potuero. Sin autem, jubebo tibi fieri quale volueris, si consuetudo fuerit illud texendi apud nostrates.* (Lettre de Guillaume V, comte de Poitou, à Léon, évêque de Verceil; dans D. Bouquet, tom. X, pag. 484.) Le tissu de ces tentures offrait des portraits de rois et d'empereurs, des sujets puisés dans les histoires saintes et des figures d'animaux. (Cfr. *Hist. episc. Autissiod.*, cap. 53, dans Labbe, *Nov. Bibl. manuscr.*, tom. I, pag. 457. — Le Bœuf, *Mém. concernant l'hist. d'Auxerre*, tom. I, part. I, pag. 258. — *Chron. Gaufredi*, cap. 9, dans Labbe, *ibid.*, tom. II, pag. 283. — *Episc. Carnut. Elogia*, dans Mabillon, *Analecta vet. monum.* tom. II, pag. 598.)

V.

On conserve encore à Bayeux la tapisserie de la reine Mathilde. C'est une broderie en laines de diverses couleurs sur une grande pièce de lin. Comme spécimen de la broderie du XIIe siècle, on possède les ornements de saint Thomas de Cantorbéry, à la cathédrale de Sens. Il est facile de juger par les miniatures des manuscrits des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, que les ornements sacrés, les *courtines* qui entouraient les autels pendant le sacrifice de la messe, les *touailles* que l'on étendait dessus, étaient fabriqués en étoffes enrichies de figures et de sujets brodés ; que les lits, les tables, les siéges, dans les riches habitations, étaient couverts d'étoffes semblables.

A côté de ces représentations figurées, les vieux inventaires nous en donnent la description. Ainsi, par exemple, nous lisons dans l'inventaire du mobilier de la chapelle de Charles V : « Une mictre brodée sur champ blanc et est orfrasée d'or trait à ymages, et fut au pape Urbain. — La grant chapelle qui est de camocas d'oultremer brodée à ymages de plusieurs ystoires. — Une touaille parée, brodée à ymages de la Passion sur or. — Bréviaire couvert de brodures aux armes du roy Jehan quand il estoit duc de Normandie. » (Mss. Biblioth. Nat., n° 8356.)

On ne se contentait pas alors de broder les étoffes destinées soit au service de l'église, soit à la décoration des habitations : on faisait encore en broderie des tableaux portatifs, qui rivalisaient avec les autels domestiques sculptés et peints. Nous lisons, en effet, dans le même inventaire, au folio 232 : « Ungs tableaux de broderie où sont Notre-Dame, sainte Catherine et saint Jean l'Evangéliste, en ung estuy couvert de veluiau vermeil. »

Au XVe siècle, la peinture en broderie avait suivi les grands progrès qui se firent sentir alors dans tous les arts du dessin. On peut citer comme de fort belles pièces de cette époque, les ornements à l'usage de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, conservés dans la cathédrale de Berne.

VI.

On a établi, dans les temps modernes, des manufactures de tapisseries, dont les produits n'ont peut-être pas l'éclat des couleurs des tapisseries orientales, mais qui leur sont de beaucoup supérieures par la beauté de la composition et la perfection du dessin. Au XVe et au XVIe siècle, on fabriquait de magnifiques tapisseries dans la Flandre. Nous devons citer surtout celles qui ont été exécutées d'après les cartons de Raphaël. Il n'y a aujourd'hui rien de comparable en Europe aux admirables tapisseries qui se fabriquent aux Gobelins, à Paris.

Ceux qui voudront avoir des connaissances étendues sur les tapisseries les plus anciennes et les plus remarquables que nous possédions actuellement, consulteront avec fruit les ouvrages suivants : *Anciennes tapisseries historiées*, par Jubinal, 2 vol. in-folio. — *Broderie du moyen âge en Angleterre*, 1 vol. in-18, texte anglais. — *Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais*, par M. l'abbé Santerre. — *Tapisseries d'Aix*, par Jubinal, in-folio. — *Tapisseries de Bayeux*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Beauvais et du Louvre*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Berne*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de la Chaise-Dieu*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Dijon et de Bayard*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Nancy*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Reims*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Valenciennes*, par le même, in-folio. — *Tente de Charles le Téméraire*, par V. de Sansonnetti, in-folio. — *Toiles peintes et tapisseries de Reims*, par Paris et Leberthais, 2 vol. in-4°.

TEMPLE. — Un *temple*, en général, est un édifice consacré à l'exercice d'un culte religieux. Les temples peuvent être regardés comme les premiers monuments d'architecture : il en est de même des tombeaux. En sorte que le culte de la Divinité et le respect pour les morts furent l'origine des premières constructions régulières élevées par les hommes.

Chez les anciens peuples, les temples furent très-nombreux. On en trouve aujourd'hui encore les débris disséminés sur l'emplacement des villes et au milieu des campagnes.

On se tromperait beaucoup si l'on croyait que les temples des Grecs et des Romains étaient des édifices d'une grande étendue. Leurs premiers temples étaient petits. La *cella* n'avait alors d'étendue que ce qu'il fallait pour contenir la statue du dieu auquel le temple était consacré, et, tout au plus, un autel. Dans les temps de la prospérité et des succès de ces mêmes peuples, leurs temples s'agrandirent, mais jamais ils n'eurent de di-

mensions très-considérables. Et ici nous devons faire cette remarque, que le temple païen ne devait recevoir dans son enceinte que les prêtres, les initiés et quelques rares personnages; la multitude restait dehors. Le christianisme, religion seule véritable, seul a compris les besoins de l'humanité. Il a dilaté ses temples; il a convié à y entrer, à s'y presser tous les hommes sans distinction, sans exception; il s'est adressé surtout à la multitude, au peuple, à ceux qui souffrent, afin qu'ils vinssent chercher des consolations auprès des autels d'un Dieu mort pour le salut de tous les hommes: *Pro omnibus mortuus est Christus.*

Les temples antiques étaient entourés de portiques plus ou moins spacieux : le peuple s'y retirait lorsque les cérémonies étaient interrompues par la pluie.

La forme la plus ordinaire que l'on donnait aux temples était celle d'un carré long. L'édifice avait communément pour profondeur ou pour longueur le double de sa largeur. Le sanctuaire ou la *cella* portait différents noms; on l'appelait *naos, domos, sekos, cella.* La partie antérieure s'appelait *frons, pronaos, prodomos, anticum.* Le mot *frons*, cependant, était surtout employé pour désigner la façade; et celui de *pronaos* pour le porche ou le vestibule.

Quelques temples furent construits sur un plan circulaire, mais ils sont moins anciens que les autres. Ils étaient couverts d'une coupole, dont la hauteur égalait à peu près le demi-diamètre de l'édifice entier. Le Panthéon, à Rome, est le plus beau spécimen que l'antiquité nous ait laissé des temples circulaires.

Les gradins qui entouraient les temples peuvent être regardés comme une de leurs parties essentielles. Ils leur servaient de base, et les distinguaient des autres édifices. Ils leur communiquaient en même temps plus de grandeur et de majesté.

La *cella* des temples les plus célèbres était ornée à l'intérieur de peintures à fresque. Enfin quelques temples étaient entourés d'une enceinte ou *peribolos* et de bois sacrés.

Pour les temples chrétiens, *voy.* Eglise.

TEMPLE DE SALOMON. — Suivant une opinion, qui ne paraît pas très-vraisemblable, le temple de Salomon, par la description que nous en ont laissée les livres saints et les explications des commentateurs, aurait exercé une certaine influence sur les monuments religieux du moyen âge. Nous n'admettons pas ce sentiment. Les architectes de cette époque ne connaissaient guère les dissertations des commentateurs. Ils ne pouvaient avoir que le sentiment vague de la magnificence qui avait été déployée dans le temple de Jérusalem. Ce temple, en effet, avait été construit et orné avec tout le soin et tout le luxe possibles. Le roi David avait pris la résolution d'élever au vrai Dieu une demeure digne de sa grandeur et de sa majesté. Il ne pouvait supporter l'idée d'habiter dans une maison de bois de cèdre, tandis que l'arche du Seigneur était abritée sous une tente de peaux d'animaux. Mais le prophète Nathan lui dit que Dieu avait réservé à son fils et successeur l'honneur de bâtir son temple. David alors s'appliqua à amasser une grande quantité d'or, d'argent, de fer et d'airain, et tous les matériaux précieux nécessaires à la construction.

Salomon commença la construction du temple l'an 1012 avant Jésus-Christ, la quatrième année de son règne, et on employa sept années à le bâtir. L'emplacement choisi pour placer cet édifice célèbre fut le mont Moria, l'un des coteaux de la montagne de Sion.

La plate-forme sur laquelle était bâti le temple avait en carré 600 coudées, ou environ 330 mètres. Cet espace était environné d'une forte muraille de culée haute de 6 coudées et large d'autant, environ 3 mètres 30 centimètres. Au delà de cette muraille était le parvis des gentils, large de 50 coudées, ou environ 17 mètres 70 centimètres. On voyait ensuite un grand mur qui environnait tout le parvis d'Israël : ce mur avait 500 coudées en carré, ou environ 177 mètres. Le parvis d'Israël avait 100 coudées en carré, ou environ 35 mètres 40 centimètres; et tout autour il était environné de galeries magnifiques, soutenues par deux ou trois rangs de colonnes. Il avait quatre portes, ouvertes aux quatre points cardinaux. Elles étaient de même forme et de même grandeur. On y montait par sept marches. Le parvis était pavé de marbres de différentes couleurs; mais il n'était recouvert d'aucune toiture. Le peuple pouvait se retirer sous les galeries, lorsqu'il venait à pleuvoir. Le parvis des prêtres était placé au milieu du parvis du peuple. C'était un carré parfait, ayant 100 coudées en tout sens, ou environ 35 mètres 40 centimètres. Il était environné d'une grande muraille, et au dedans il y avait des galeries couvertes et des appartements tout autour. Ces appartements servaient à loger les prêtres et à déposer tous les objets à l'usage du temple et des sacrifices. En face de la porte du parvis des prêtres, était placée dans le parvis d'Israël la tribune du roi, qui était une estrade magnifique où le prince se mettait lorsqu'il venait au temple. Au dedans du parvis des prêtres, et vis-à-vis de la même porte, était l'autel des holocaustes.

Au delà et au couchant de l'autel des holocaustes, s'ouvrait le temple proprement dit. Il était composé de trois parties, en y comprenant le *vestibule*. Celui-ci avait 20 coudées de large sur 10 coudées de long, ou environ 11 mètres 08 centimètres. Le *Saint* avait 40 coudées de long sur 20 de large; sa hauteur était de 30 coudées. Le *sanctuaire* ou le *Saint des saints* avait 20 coudées de long, 20 coudées de large et 20 coudées de haut; il était par conséquent moins haut de 10 coudées que le *Saint*. On voyait dans le *Saint* le chandelier d'or et la table des pains de proposition. Dans le *Saint des saints* ou le *sanctuaire* il n'y avait que l'arche d'alliance, qui contenait les tables de la

loi. Le grand prêtre y entrait une seule fois l'année, et nul autre que lui n'avait le droit d'y entrer. Ce lieu si respecté était enrichi d'ornements nombreux, et en général les murailles étaient recouvertes et comme incrustées de lames d'or.

Autour du *Saint* et du *sanctuaire*, mais à l'extérieur seulement, régnaient trois étages de chambres.

Ce temple célèbre subsista jusqu'à la onzième année du règne de Sédécias, l'an 584 avant Jésus-Christ, que Nabuchodonosor prit la ville de Jérusalem et ruina le temple de fond en comble.

Le temple resta enseveli sous ses ruines pendant l'espace de cinquante-deux ans. Il fut rebâti par les Juifs de retour de la captivité de Babylone; la consécration s'en fit l'an 511 avant Jésus-Christ.

Hérode le Grand entreprit de rebâtir le temple de Jérusalem. Le travail dura neuf ans et demi; on ne cessa pas cependant d'y faire de nouveaux ouvrages pendant quarante-six ans, puisque les Juifs disaient à Notre-Seigneur : *On a été quarante-six ans à bâtir ce temple, et vous dites que vous le rebâtirez en trois jours!* (*Joan.* II, 20.) Josèphe assure même qu'on y travaillait encore au moment que commença la guerre des Juifs. Ce temple ne subsista qu'environ soixante-dix-sept ans; il fut détruit par les Romains, l'an 73 de Jésus-Christ. On peut en voir la description dans Josèphe.

Nous n'insisterons pas davantage sur cette question. Le temple de Jérusalem a donné lieu à des restaurations historiques nombreuses : plusieurs commentateurs habiles s'en sont occupés. On peut consulter à ce sujet le *Dictionnaire de la Bible* par Calmet, revu et annoté par M. l'abbé James et publié par M. l'abbé Migne.

TERRASSE. — En Orient, beaucoup d'édifices sont couverts de terrasses. En Occident, le climat ne se prête pas à ce genre de couverture. Aussi les églises du moyen âge n'ont jamais été recouvertes de cette manière. On n'y voit de terrasses que sur certaines tours qui ne sont pas surmontées de flèches, et sur les galeries des bas-côtés. Ces terrasses sont garnies de dalles ou de métal, ordinairement de plomb; elles sont communément bordées de balustrades.

TÊTE. — On voit souvent figurer des têtes humaines dans la décoration des édifices de la période romano-byzantine. On en remarque sur les chapiteaux, sur les modillons, dans les archivoltes. Les feuilles recourbées ou à crochets du XIII[e] siècle sont elles-mêmes quelquefois terminées par une tête humaine. Les chapiteaux sont quelquefois réunis par un masque; mais généralement, durant la période ogivale, les têtes humaines paraissent moins souvent dans la décoration sculpturale.

On appelle *têtes plates*, par opposition à *têtes saillantes*, des masques humains appuyés sur des moulures toriques ou autres, et n'ayant presque pas de saillie.

L'art de la Renaissance, au commencement du XVI[e] siècle, a fait un fréquent usage des têtes et des mascarons. On en voit souvent dans des espèces de caissons, qui sont analogues aux *imagines clypeatæ* des anciens.

TÊTE DE CLOU. — Ornements saillants, taillés à facettes et semblables à des têtes de gros clous. On les appelle quelquefois *pointes de diamant*. On trouve les *têtes de clou* sur le tailloir des chapiteaux, sur les petites moulures des corniches, dans les mailles des ornements réticulés, sur les bandelettes ou galons mêlés aux autres ornements, etc., surtout et presque exclusivement dans les monuments de la période romano-byzantine.

TÊTE D'OGIVE, TÊTE D'ARC. — C'est le sommet d'un arc en plein cintre ou en ogive.

TÊTE DE TRÈFLE. — C'est le sommet des petites arcades trilobées.

TÉTRAFOLIÉ, synonyme de *quadrifolié*, à *quatre feuilles* ou à *quatre lobes*.

TÉTRAMORPHE. — Le tétramorphe est la réunion des quatre attributs des évangélistes en une seule figure. Cette figure est allégorique, et marque que les quatre évangiles ne font qu'un, et que les quatre évangélistes ne doivent pas être séparés. Le tétramorphe est fréquemment représenté dans l'iconographie grecque, tandis qu'il est extrêmement rare dans l'iconographie latine. Le manuscrit de l'abbesse Herrade, à la bibliotèque de Strasbourg, en offre un curieux exemple. On peut voir sur le tétramorphe un article intéressant de madame Félicie d'Ayzac dans le tome VIII des *Annales archéologiques*, pag. 206 et suiv. On peut encore consulter le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, publié par M. Didron, pag. 73.

TIARE. *Voy.* COURONNE.

Georgius ou Giorgi, l'un des ecclésiastiques les plus érudits de l'Italie, au siècle dernier, nous apprend que le pontife romain, depuis longtemps, outre la mitre, porte la tiare, en certaines occasions solennelles et à certains jours. La tiare est aujourd'hui ornée de trois couronnes ou cercles d'or et garnie de pierres précieuses. Elle était appelée par les anciens écrivains *tiara*, *phrygium*, *regnum*, et *papalis mitra*. La plupart des écrivains font venir la coutume de porter cette couronne d'une concession de l'empereur Constantin, et en conséquence ils ajoutent que saint Sylvestre fut le premier pape qui en fit usage. Mais cette origine est fabuleuse. Papebroch, néanmoins, dit que Constantin n'est pour rien dans cette affaire, et que saint Sylvestre cependant porta la tiare le premier Le même auteur ajoute que saint Sylvestre la prit comme un emblème du sacerdoce royal et du pontificat suprême du chef de l'Eglise. La tiare alors consistait en un seul cercle d'or. Boniface VIII y ajouta une seconde couronne, pour indiquer la prérogative de la puissance spirituelle et temporelle, et Urbain V ajouta la troisième couronne à cause

de la signification mystique du nombre *trois*. Du Cange est d'un sentiment qui ne semble pas devoir être admis, lorsqu'il dit que la tiare ou couronne papale eut pour origine l'envoi d'une couronne royale, *regnum*, fait par Clovis, roi de France, en 514, comme offrande au bienheureux apôtre saint Pierre. Le mot *regnum*, d'après certains écrivains, ne désignerait une couronne propre à être mise sur la tête qu'après le VIIe siècle. Bruno, vers la fin du XIe siècle, dit que « le pontife romain, pour marquer son autorité suprême, porte une couronne, *regnum*, et est vêtu de pourpre. » Suger décrivant la tiare d'Innocent II, en 1131, l'appelle *phrygium*, « ornement impérial, dit-il, semblable à un casque, orné d'un cercle d'or: » *Phrygium, ornamentum imperiale, instar galeæ, circulo aureo concinnatum.* Dans des actes du XIe siècle, on trouve le nom de *tiare;* celui de *mitre* se trouve dans d'autres titres du XIIe siècle. Quant au temps où l'on portait la tiare, Innocent III, parlant de la consécration du pape, dit : « Comme signe de pouvoir spirituel on donne la mitre ; comme signe de puissance temporelle on donne une couronne ; la mitre est pour le sacerdoce, la couronne pour le royaume de celui dont le pape est le vicaire et qui a écrit sur son vêtement : *Je suis le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs* (*Apoc.* XIX, 16.) ; *Je suis prêtre selon l'ordre de Melchisédech* (*Psal.* CIX, 4). Le même Innocent, à l'occasion de saint Sylvestre, dit encore : « Le pontife romain porte la tiare, *regnum*, comme un signe d'empire, et la mitre comme un signe de puissance spirituelle ; mais il porte la mitre toujours et en tout lieu, tandis que la couronne ne se porte pas en tout lieu ni en tout temps. » Guillaume Durand dit sur le même sujet que *le pontife romain ne se sert de la tiare qu'à certains jours, et dans certains endroits déterminés, jamais dans l'église et seulement au dehors.* Le Cérémonial de la sainte Eglise romaine porte que *le pape porte la tiare, dans les grandes solennités, en allant à l'église et en retournant à son palais ; mais jamais durant le temps de l'office* (1).

TIERCEFEUILLE, synonyme de *Trèfle*.

TIERCERON.—Nervure d'une voûte d'arête, qui. partant des angles, s'élève entre les croisées d'ogives et les arcs-doubleaux ou formerets, et va se réunir à une lierne. *V.* Nervure et la figure correspondante à la fin du volume.

TIERS-POINT. — Un *arc en tiers-point* est une ogive. *Voy.* Ogive.

TIGE DE JESSÉ. *V.* Arbre de Jessé, et Jessé.

TIGETTE. — On donne le nom de *tigettes*, dans l'architecture classique, à des espèces de petites tiges cannelées d'où paraissent sortir la volute et les caulicoles du chapiteau corinthien.

TIRANT. — Les *tirants* sont des pièces de bois de charpente disposées de manière à empêcher les autres pièces de s'écarter et de se disjoindre. *Voy.* Charpente. Ce sont quelquefois des barres de fer qui servent au même usage.

Dans les églises du moyen âge qui n'ont pas été voûtées en pierre, les tirants sont apparents. Il y en a qui sont ornés à leur extrémité et au centre, à l'endroit où vient s'adapter l'aiguille. Quelques-uns ont été ornés de dorures et de peintures, ainsi que les bardeaux qui forment la voûte en bois. Ces tirants ne produisent pas un effet agréable ; il est, néanmoins, fort dangereux et parfois impossible de les supprimer. Quand ils existent, il vaut mieux les conserver que de les faire enlever par des charpentiers qui promettent de donner aux charpentes une solidité à toute épreuve, au moyen de boulons et de pièces de fer. Le système de la charpente est dérangé par cette imprudente suppression ; et si les combles présentent une apparente solidité pendant quelques années, le moindre accident, une tempête, suffisent pour les ébranler, ainsi que l'édifice lui-même tout entier. Il n'y a guère moyen de faire disparaître les tirants qu'en faisant démonter la charpente pour la faire reconstruire sur un autre plan.

TITRE ou *Titulus*. — Ce mot, dans les écrivains ecclésiastiques, a la même signification que Confessio et Martyrium. *Voy.* ces mots. *Voy.* encore Crypte, Catacombes, Memoria.

TOIT, TOITURE. — Le *toit* est la couverture d'un édifice. La *toiture* indique la nature des matériaux qui forment cette couverture.

Le toit des églises est plus ou moins incliné, suivant les climats sous lesquels elles ont été bâties. En Italie et dans le midi de la France, le toit est presque plat et les deux versants ont une très-faible pente. Dans le centre et le nord de la France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, et en général dans les contrées septentrionales, les toits des monuments religieux sont très-élevés et à deux versants rapides. Cette disposition était imposée par la nature du climat de ces dernières régions où les pluies sont abondantes et fréquentes, de même que les neiges pendant l'hiver. Le parti des toits aigus et très-hauts a été adopté pleinement par l'architecture ogivale, et toutes les églises bâties dans le style à ogives ont des toits très-élevés et fortement inclinés.

La toiture est ordinairement faite de tuiles, d'ardoises, de feuilles de plomb ou de cuivre.

Il y eut autrefois des édifices religieux couverts d'étain et même de lames d'argent. Mais comme les chroniqueurs qui rapportent le fait ne l'expliquent pas, il est probable que le sanctuaire seul fut recouvert de cette manière et à si grands frais.

On a quelquefois employé des tuiles vernissées et peintes de différentes couleurs. On traçait ainsi des dessins des compartiments assez compliqués et d'un effet agréable à la vue.

TOMBALE (Pierre). — Après que la cou-

(1) Nous devons à l'obligeance de M. l'abbé Pascal de curieux détails sur la *Tiare papale;* nous les donnerons à la fin du volume. (*Note de l'éditeur.*)

tume d'inhumer dans les églises le corps des personnages distingués ou auxquels on voulait faire honneur eut été bien établie, on recouvrit la fosse d'une simple dalle ou pierre funéraire de même grandeur. On n'y mit aucun signe d'abord, ni aucune inscription; mais bientôt, pour marquer la place de la sépulture de ceux que l'on voulait plus spécialement honorer et dont on tenait à garder le souvenir, on grava sur la pierre soit un signe, soit le nom du personnage défunt. Telle est l'origine des belles pierres tombales qui devinrent par la suite un des principaux ornements du pavé des grandes églises. L'usage des pierres tombales garnies d'inscriptions et de sculptures gravées en creux ne paraît pas remonter au delà du XII[e] siècle. Mais à partir du XIII[e] siècle elles devinrent nombreuses et reçurent une décoration vraiment magnifique. Les traits de la gravure furent remplis de mastics colorés et même quelquefois de métal fondu.

La gravure ne tarda pas à recevoir une extrême complication, surtout sur quelques pierres tombales. Elle représentait ordinairement un personnage, les mains jointes sur la poitrine, ou tenant un calice en main, si c'était un prêtre, vêtu d'habits amples et somptueux, les pieds appuyés sur un animal symbolique. La tête du personnage était abritée sous un dais d'ornementation d'une richesse extraordinaire; c'était quelquefois un monument complet, ressemblant à la Sainte-Chapelle de Paris, et offrant parfois des modèles intéressants. De chaque côté s'élevaient des colonnettes ou de larges contreforts simulés, interrompus de distance en distance par des niches où se trouvaient des figures d'anges ou de saints. Les anges tenaient quelquefois des encensoirs en main. Dans le couronnement, on voyait souvent Abraham, vieillard vénérable, portant l'âme du défunt dans son sein, à moitié cachée dans une espèce de voile dont les angles étaient tenus par les mains du patriarche.

Tout autour des pierres tombales règne une inscription où sont relatés les noms, titres, qualités du personnage défunt, le jour de sa mort, son âge, avec une prière, dans le genre de celle-ci : ***Diex*** (Dieu) *li fasse merci. Amen.*

Au XV[e] siècle, la figure et les mains des grands personnages étaient souvent en marbre et incrustées dans la pierre funéraire, qui est le plus ordinairement une pierre de liais, ou une pierre d'une nature analogue, d'un grain fin et serré.

On voit sur les pierres tombales, des figures d'évêques, d'abbés, de chanoines, de seigneurs, de dames, d'enfants. Les seigneurs sont souvent accompagnés de leurs armoiries, et quelquefois sur une même pierre dorment côte à côte le mari et sa femme, dont la dépouille mortelle repose sous la même pierre.

On trouve de magnifiques pierres tombales dans les églises de Rouen, de Noyon, de Laon, mais surtout à la cathédrale de Châlons-sur-Saône, à Notre-Dame de la même ville, à la cathédrale et à Saint-Urbain de Troyes.

Quelques-unes à peine de ces belles pierres historiées ont été publiées jusqu'à présent. Les dessins qui se trouvent dans le *Voyage archéologique dans le département de l'Aube*, par M. Arnault, sont les plus remarquables qui aient été publiés. Les *Annales archéologiques*, dirigées par M. Didron, en ont également publié de beaux spécimens. Il est à désirer qu'on en donne un recueil bien choisi, renfermant les plus beaux modèles de chaque époque, depuis le XII[e] siècle jusqu'au XVII[e]. Il y aurait dans une collection de ce genre matière à des observations nombreuses et curieuses, sur diverses questions archéologiques jusqu'à présent restées obscures ou imparfaitement éclaircies.

TOMBEAU. — I. ***Tombeaux des Romains.*** Les Romains avaient trois sortes de tombeaux, ***sepulcrum, monumentum*** et ***cenotaphium.***

Le monument offrait aux yeux quelque chose de plus magnifique que le simple sépulcre; c'était l'édifice construit pour conserver la mémoire d'une personne célèbre. On pouvait ériger plusieurs ***monuments*** en l'honneur d'une personne; mais on ne pouvait avoir qu'un seul ***tombeau.*** Gruter a rapporté l'inscription d'un monument élevé à l'honneur de Drusus, qui nous instruit en même temps des fêtes que l'on faisait chaque année, sur ces sortes de monuments.

Lorsque, après avoir construit un ***tombeau,*** on y célébrait les funérailles avec tout l'appareil ordinaire, sans mettre néanmoins le corps du mort dans ce tombeau, on l'appelait ***cenotaphium***, ***cénotaphe***, c'est-à-dire, ***tombeau vide***, κενὸς τάφος. L'idée des cénotaphes vint de l'opinion des Romains, qui croyaient que les âmes de ceux dont les corps n'avaient point reçu les honneurs de la sépulture, erraient pendant un siècle le long des fleuves de l'enfer, sans pouvoir passer dans les champs Elysées. On élevait donc un tombeau de gazon, ce qui s'appelait ***injectio glebæ.*** Après cela on pratiquait les mêmes cérémonies que si le corps eût été présent. Suétone, dans la Vie de l'empereur Claude, appelle les cénotaphes des ***tombeaux honoraires***, parce qu'on mettait dessus ces mots ***ob honorem*** ou ***memoria***, au lieu que dans les tombeaux où reposaient les cendres, on y gravait ces lettres D. M. S. pour montrer qu'ils étaient dédiés aux dieux Mânes.

On ne peut pas douter que la consécration n'ait été nécessaire pour rendre le cénotaphe religieux, puisque l'on apprend par plusieurs inscriptions que ceux qui faisaient construire leur tombeau pendant leur vie, le consacraient dans la pensée qu'il ne pourrait passer pour religieux si, par quelque aventure, leur corps n'y était pas mis après leur mort.

Les gens de naissance avaient aussi dans leur palais des voûtes sépulcrales, où ils mettaient dans différentes urnes les cendres

de leurs ancêtres. On a trouvé autrefois à Nîmes une de ces voûtes pavée de marqueterie, et garnie de niches dans le mur, lesquelles niches contenaient chacune des urnes de verre remplies de cendres.

La pyramide de Cestius, qui contenait intérieurement une chambre admirablement peinte, n'était que le tombeau d'un particulier; mais il faut considérer ici principalement les tombeaux ordinaires de la nation.

Il y en avait de famille, d'autres héréditaires et d'autres qui n'avaient aucune destination. On trouve cette différence dans les lois du Digeste et du Code sous le titre *de Religiosis*, ainsi que dans le *Recueil d'inscriptions* publiées par les savants.

Les tombeaux de famille étaient ceux qu'une personne faisait faire pour lui et pour sa famille, c'est-à-dire, pour ses enfants, ses proches parents et ses affranchis. Les tombeaux héréditaires étaient ceux que le testateur ordonnait pour lui, pour ses héritiers, ou pour ceux qui l'acquéraient par droit d'héritage.

Tout le monde pouvait se réserver un tombeau particulier où personne n'eût été mis. On pouvait aussi défendre par testament, d'enterrer dans le tombeau de famille aucun des héritiers de la famille. Pour lors on gravait sur le tombeau les lettres suivantes : H. M. H. N. S. *Hoc monumentum hæredes non sequitur;* ou ces autres : H. M. AD. H. N. TRANS. *Hoc monumentum ad hæredes non transit.*

On peut voir, dans les anciennes inscriptions sépulcrales, les précautions que l'on prenait pour que les *tombeaux* subsistassent dans les différents changements de propriétaires. Outre qu'on le gravait sur la tombe; outre les imprécations qu'on faisait encore contre ceux qui oseraient violer la volonté du testateur, les lois attachaient aux contraventions de très-grosses amendes.

Non-seulement la place occupée par le tombeau était religieuse, il y avait encore un espace aux environs qui était de même religieux, ainsi que le chemin par lequel on allait au tombeau. C'est ce que nous apprenons d'une infinité d'inscriptions anciennes que Gruter, Boissard, Fabreti, Reinesius et plusieurs autres ont recueillies. On y voit qu'outre l'espace où le tombeau était élevé, il y avait encore *iter*, *aditus* et *ambitus* qui, étant une dépendance du tombeau, jouissait du même privilége. S'il arrivait que quelqu'un eût osé emporter quelques-uns des matériaux d'un tombeau, comme des colonnes ou des tables de marbre, pour l'employer à des édifices profanes, la loi le condamnait à dix livres pesant d'or, applicables au trésor public; et de plus son édifice était confisqué de droit au profit du fisc. La loi n'exceptait que les sépulcres et tombeaux des ennemis, parce que les Romains ne les regardaient pas pour saints ni religieux.

Ils ornaient quelquefois leurs tombeaux de bandelettes de laines et de festons de fleurs; mais ils avaient surtout soin d'y faire graver des ornements qui pussent les faire distinguer, comme des figures d'animaux, des trophées militaires, des emblèmes caractéristiques, des instruments, en un mot, différentes choses qui marquassent le mérite, le rang ou la profession du mort.

Dans les temps de corruption, les particuliers du plus bas étage, mais favorisés des biens de la fortune, se bâtirent des tombeaux somptueux. Le tombeau de Licinus, barbier d'Auguste, égalait en magnificence ceux des plus nobles citoyens. On connaît le distique que Varron indigné fit dans cette occasion :

Marmoreo Licinus tumulo jacet, at Cato parvo,
Pompeius nullo; quis putet esse deos?

Nous avons dit, en commençant cet article, qu'il y avait une grande différence entre *sépulcre* et *monument*. Le *sépulcre* ou *tombeau* proprement dit ne prenait ce nom que lorsque le corps du défunt était renfermé dedans. De là vient que plusieurs hommes illustres de l'antiquité sont dits avoir plusieurs *monuments*, tandis qu'ils ne peuvent avoir qu'un seul tombeau. Les pauvres gens du peuple n'avaient qu'un sépulcre bien simple, tandis que les hommes de distinction avaient toujours un monument. Les sépulcres les plus simples avaient reçu diverses dénominations suivant leur forme ou leur usage, *columellæ*, *mensæ*, *labra* ou *labella*, *arcæ*, *columbaria*.

Les *columellæ* étaient de petites colonnes semblables à des bouquets ou troncs de pierre que les Latins appelaient *cippi*, avec cette différence que les colonnes étaient arrondies, et leurs troncs carrés ou de quelque figure irrégulière.

Les tables, *mensæ*, étaient des pierres quadrangulaires plus longues que larges, assises sur une petite tombe, soit à fleur de terre, soit sur quatre bouquets de pierres élevés d'environ 3 ou 4 pieds, et comme le verbe *ponere* était de commun usage pour signifier *mettre*, *poser*, les Latins disaient *ponere mensam*, pour désigner la structure, la position ou l'assiette des tombes des morts. L'inscription suivante, qui se trouve à Milan, et que Gruter a recueillie, pourra servir d'exemple.

M. M.
MINICIÆ RUFINÆ
INNOCENTISSIMÆ FEMINÆ
QUÆ VIXIT. ANNIS XXII.
MENSE. UNO. DIEB. XXXIIII
MINICIA DOMITIA SORORI
POSUIT. MENSAM CONTRA
VOTUM.

Labellum ou *labrum* était une pierre creusée en forme de bassin de fontaine; ces bassins étaient les uns ronds, les autres ovales et les autres carrés; mais ces derniers s'appelaient proprement *arcæ* ou *arculæ*, parce qu'ils ressemblaient aux coffres, excepté que leurs quatre côtés ne tombaient pas à plomb, et qu'ils étaient ordinairement portés sur quatre pieds de lion, ou de quelque autre bête.

Les mots *cupæ, dolia, massæ, ollæ, urnæ, ampulæ, phialæ, thecæ, laminæ*, ne signifient point des sépulcres entiers, mais des vaisseaux de différente forme ou matière, dans lesquels on mettait les os ou les cendres des corps brûlés.

Columbaria étaient des niches où l'on pouvait placer deux ou trois urnes pleines de cendres, sur lesquelles urnes on gravait une petite épitaphe.

Quand on lisait sur l'inscription d'un sépulcre *tacito nomine*, ces mots voulaient dire que les personnes à qui ce sépulcre avait été destiné avaient été déclarées infâmes, et enterrées à l'écart, par la permission du magistrat.

II.

Tombeaux des Juifs. — Les Hébreux creusaient ordinairement leurs tombeaux dans les rocs, comme il paraît par Isaïe (XXII, 16). C'est pour cette raison qu'Abraham acheta une double caverne pour en faire son sépulcre (*Gen.* XLIX, 30). Lorsque leurs tombeaux étaient en plein champ, ils mettaient une pierre par-dessus, pour avertir qu'il y avait dessous un sépulcre, afin que les passants ne se souillassent point en y touchant. Le Sauveur fait allusion à cette coutume, quand il compare les pharisiens à des *sépulcres cachés* sur lesquels, en passant sans le savoir, on contracte une souillure involontaire (*Luc.* XI, 44). Les Juifs enduisaient aussi de chaux leurs sépulcres, pour qu'on les aperçût mieux; et tous les ans, le 15 du mois d'Adar, on les reblanchissait. C'est pourquoi Jésus-Christ compare encore les pharisiens hypocrites, qui couvraient leurs vices d'un bel extérieur, à des *sépulcres blanchis*.

Habiter dans les sépulcres, c'est dormir auprès des tombeaux, pour consulter les devins, à la manière de ceux d'entre les gentils qui couchaient près des sépulcres sur des peaux de bêtes, afin d'apprendre, en songe, ce qui devait leur arriver. Isaïe (XXXV, 5) reproche aux Juifs cette pratique superstitieuse.

La vallée de Josaphat est aussi appelée dans l'Ecriture, la vallée de Lara, la vallée Royale, la vallée de Melchisédech. Ce fut là que le roi de Sodome vint complimenter Abraham, après la victoire que ce patriarche avait remportée sur les cinq rois. Elle se trouve entre le mont des Olives et le mont Moria. L'aspect en est extrêmement triste : les murailles gothiques de Jérusalem, qui la couronnent du côté du couchant, y répandent une ombre, une espèce d'obscurité, bien propre à retenir l'âme dans les réflexions sérieuses que doit naturellement y faire naître le nom même de *Josaphat*. Elle paraît de tout temps avoir été un lieu de sépulture : l'œil ne peut s'y arrêter que sur des trophées de la mort. On y trouve des tombeaux de la plus haute antiquité ; on en trouve d'un jour. C'est vers cette vallée que les Juifs dispersés dans l'univers, tournent leurs regards; des milliers d'entre eux, même à la fleur de l'âge, quittent leur patrie, avec l'espoir d'y être un jour ensevelis. Leurs pierres sépulcrales y sont innombrables ; elles couvrent tout à fait le « mont des Scandales » (*mons Offensionis*), s'étendent le long du torrent du Cédron, et remontent derrière le tombeau d'Absalon, de Zacharie et de Josaphat, jusqu'au chemin de Béthanie. Le village de Siloé en est tellement entouré, qu'il paraît faire partie de ce vaste cercueil des Israélites.

« En quittant la plaine de Siloé, dit le P. de Géramb (*Pèlerin. à Jérus.*, tom. I, lettre 25), je repassai par la vallée de Josaphat, laissant derrière moi le mont Moria et l'emplacement du temple de Salomon, et je me trouvai bientôt au pied du mont des Scandales, devant le tombeau d'Absalon. C'est un monument carré formé d'un seul bloc de rocher, qui peut avoir 8 ou 10 pieds dans chacune de ses dimensions. Il est orné de 24 colonnes d'ordre dorique, distribuées également sur chaque face. Au-dessus s'élève une espèce de pyramide qui m'a paru n'être point du même bloc, et dont la hauteur n'est pas en proportion avec le tombeau.

« Le tombeau de Zacharie, qu'on aperçoit tout près, est d'une seule pierre, comme celui d'Absalon.

« Un peu plus loin est une espèce de salle carrée, taillée dans le roc, et dont la porte est d'un goût remarquable. C'est le tombeau de Josaphat. Déjà presque entièrement caché sous les éboulements qui se succèdent chaque jour, il finira bientôt par disparaître.

« Après les excursions dont je vous rendais compte tout à l'heure, j'ai voulu visiter les tombeaux des rois et ceux des juges, j'y consacrai la journée.

« Les *tombeaux des rois* sont à un quart de lieue environ de la ville sainte. En sortant par la porte de Damas, après avoir marché quelque temps sur un chemin pierreux d'où l'œil n'aperçoit çà et là que quelques oliviers plantés dans une terre rocailleuse et stérile, on descend par une pente rapide dans une espèce de cour à peu près carrée, dont les côtés, formés par des rochers à pic, présentent l'aspect de quatre murailles perpendiculaires, de 14 à 15 pieds de hauteur. Sur l'un des côtés est une grande porte, au-dessus de laquelle des ornements en relief présentent des palmiers avec leurs feuillages, des raisins et d'autres fruits.

« A gauche et dans l'enfoncement est un corridor, aujourd'hui tellement encombré qu'on ne peut y pénétrer qu'en rampant. Au bout de ce passage est un sentier très-incliné, par lequel on arrive à une chambre pratiquée au sein même du rocher. Dans l'épaisseur des murs sont des niches longues de 6 pieds sur 3 de large, destinées à recevoir des cercueils. Cette pièce communique par trois portes à sept autres également creusées dans le roc pour la même fin. Les cercueils qu'elles renfermaient étaient de pierre et ornés d'arabesques. Il en existe encore quelques-uns d'entiers, avec les dé-

bris de quelques autres. Les portes de ces asiles de la mort sont en pierre du même rocher, ainsi que les gonds. Je n'en ai remarqué qu'une qui ne fût pas brisée ; il ne reste des autres que des fragments épars.

« Il n'est pas aisé d'assigner d'une manière précise l'époque à laquelle appartiennent ces tombeaux ; toutefois, malgré le nom que leur donne une tradition populaire, il est évident qu'il n'ont pu servir de sépulture aux rois de Juda, puisque, d'après les livres saints, ces princes furent inhumés à Jérusalem ou sur le mont Sion. D'ailleurs il suffit de jeter les yeux sur l'architecture de ces monuments pour reconnaître qu'ils sont d'une date moins ancienne. Plusieurs voyageurs, s'appuyant d'un passage de Josèphe, ont cru qu'ils avaient été construits par ordre d'Hélène, reine d'Adiabène, et que cette princesse y avait été enterrée. Quelques-uns, se fondant sur un passage du même Josèphe, ont pensé qu'ils étaient l'ouvrage d'Hérode le Tétrarque, qui les avait fait creuser pour lui et sa famille. Simple pèlerin, je laisse aux savants à éclaircir et à résoudre les doutes que fait naître la diversité des opinions à cet égard.

« A un quart de lieue des *tombeaux des rois* se trouvent ceux des *juges d'Israël ;* ils sont du même genre que les précédents, mais moins magnifiques. La porte d'entrée, surmontée d'un triglyphe, travail considérable, mais sans goût, introduit dans une vaste salle carrée qui sert de communication à une infinité de petites chambres, dans les murailles desquelles sont creusées diverses niches les unes au-dessus des autres, et toutes destinées, comme celles dont j'ai parlé, à recevoir des cercueils.

« Rien ne justifie la dénomination sous laquelle ces tombeaux sont connus, et ce qu'on débite à ce sujet me paraît tout à fait dénué de preuve.

« Une chose à remarquer, c'est que le grand nombre de ces sépulcres réunis en un même lieu, indique évidemment qu'ils n'étaient pas la propriété d'une seule famille. En les parcourant, on ne se lasse pas d'admirer la grandeur du travail, et l'on s'étonne que le ciseau et le marteau aient suffi pour pratiquer, dans des rochers très-durs, de pareilles excavations. »

Sur la partie orientale de la vallée de Josaphat, et vis-à-vis le temple, on voit le tombeau du prince de Juda, qui a donné son nom à cette vallée ; il est taillé dans le roc, comme une petite salle carrée ; auprès se trouve celui d'Absalon, taillé aussi dans une grosse et puissante roche détachée de tous côtés ; il se termine d'une manière pyramidale, ayant autour douze demi-colonnes. Il y a aussi celui du prophète Zacharie, qui est semblable à celui d'Absalon

C'est vers l'occident, mais à quelques milles, de Jérusalem, que se trouvent les sépulcres des juges d'Israël ; ceux des rois de Juda sont à un quart de lieue, entre le nord et l'occident. Ces derniers offrent un vaste souterrain où l'on descend par trente marches ; il est fait en manière de cloîtres ou galeries appuyées sur plusieurs colonnes. Chaque côté a 40 pas ; le tout est taillé au ciseau, avec un art admirable. Il y a plusieurs niches dans lesquelles les corps étaient enfermés ; de ce premier appartement, on passe dans d'autres salles où aboutissent d'autres cellules mortuaires dont on fait monter le nombre à près de cinquante. Elles ont toutes une petite porte en pierre d'un demi-pied d'épaisseur, qui s'ouvre et se ferme au moyen de deux pivots, l'un qui engrène dans le seuil et l'autre dans la couverture. Ce monument ancien est regardé comme un chef-d'œuvre. (*Les Voyages de Jésus-Christ*, par C. M.)

Quand on a passé le pont du torrent de Cédron, on trouve au pied du *mons Offensionis* le sépulcre d'Absalon. C'est une masse carrée, mesurant huit pas sur chaque face ; elle est formée d'une seule roche, laquelle roche a été taillée dans la montagne voisine, dont elle n'est séparée que de 15 pieds. L'ornement de ce sépulcre consiste en vingt-quatre colonnes d'ordre dorique sans cannelure, six sur chaque front du monument. Ces colonnes sont à demi engagées et forment partie intégrante du bloc, ayant été prises dans l'épaisseur de la masse. Sur les chapiteaux règne la frise avec le triglyphe. Au-dessus de cette frise s'élève un socle qui porte une pyramide triangulaire, trop élevée pour la hauteur totale du tombeau. Cette pyramide est d'un autre morceau que le corps du monument.

Le sépulcre de Zacharie ressemble beaucoup à celui-ci ; il est taillé dans le roc de la même manière, et se termine en une pointe un peu recourbée comme le bonnet phrygien ou comme un monument chinois. Le sépulcre de Josaphat est une grotte dont la porte d'un assez bon goût fait le principal ornement.

La tradition, comme on le voit, assigne des noms à ces tombeaux. Arculfe, dans Adamus (*De locis sanctis*, l. I, c. 10), Vilalpandus (*Antiquæ Jerusalem descriptio*) ; Adrichomius (*Sententia de loco sepulcri Absalon*) ; Quaresmius (tom. II, cap. 4 et 5), et plusieurs autres, ont ou parlé de ces noms, ou épuisé sur ce sujet la critique de l'histoire. Mais, quand la tradition ne serait pas ici démentie par les faits, l'architecture de ces monuments prouverait que leur origine ne remonte pas à la première antiquité judaïque.

Mais en naturalisant à Jérusalem l'architecture de Corinthe et d'Athènes, les Juifs y mêlèrent les formes de leur propre style. Les sépulcres de la vallée de Josaphat, et surtout les tombeaux dont je vais bientôt parler, offrent l'alliance visible du goût de l'Egypte et du goût de la Grèce. Il résulta de cette alliance une sorte de monuments indécis, qui forment pour ainsi dire le passage entre les pyramides et le Parthénon ; monuments où l'on distingue un génie sombre, hardi, gigantesque, et une imagination riante, sage et modérée. On va voir un bel

exemple de cette vérité dans les sépulcres des rois.

En sortant de Jérusalem par la porte d'Ephraïm, on marche pendant un demi-mille sur le plateau d'un rocher rougeâtre où croissent quelques oliviers. On rencontre ensuite, au milieu d'un champ, une excavation assez semblable aux travaux abandonnés d'une ancienne carrière. Un chemin large et en pente douce vous conduit au fond de cette excavation, où l'on entre par une arcade. On se trouve alors au milieu d'une salle découverte taillée dans le roc. Cette vallée a 30 pieds de long sur 30 pieds de large, et les parois du rocher peuvent avoir 12 à 15 pieds d'élévation.

Au centre de la muraille du midi vous apercevez une grand porte carrée, d'ordre dorique, creusée de plusieurs pieds de profondeur dans le roc. Une frise un peu capricieuse, mais d'une délicatesse exquise, est sculptée au-dessus de la porte. C'est d'abord un triglyphe suivi d'une métope ornée d'un simple anneau ; ensuite vient une grappe de raisin entre deux couronnes et deux palmes. Le triglyphe se représente, et la ligne se reproduisait sans doute de la même manière le long du rocher ; mais elle est actuellement effacée. A dix-huit pouces de cette frise règne un feuillage de pommes de pin et d'un autre fruit que je n'ai pu reconnaître, mais qui ressemble à un petit citron d'Egypte. Cette dernière décoration suivait parallèlement la frise, et descendait ensuite perpendiculairement le long des deux côtés de la porte.

Dans l'enfoncement et dans l'angle à gauche de cette grande porte s'ouvre un canal où l'on marchait autrefois debout, mais où l'on se glisse aujourd'hui en rampant. Il aboutit par une pente assez roide, ainsi que dans la grande pyramide, à une chambre carrée, creusée dans le roc avec le marteau et le ciseau. Des trous de 6 pieds de long sur 3 pieds de large sont pratiqués dans les murailles, ou plutôt dans les parois de cette chambre, pour y placer des cercueils. Trois portes voûtées conduisent de cette première chambre dans sept autres demeures sépulcrales d'inégale grandeur, toutes formées dans le roc vif, et dont il est difficile de comprendre le dessin, surtout à la lueur des flambeaux. Une de ces grottes plus basses que les autres, et où l'on descend par 6 degrés, semble avoir renfermé les principaux cercueils. Ceux-ci paraissent généralement disposés de la manière suivante : le plus considérable était au fond de la grotte, en face de la porte d'entrée, dans la niche ou dans l'étui qu'on lui avait préparé ; des deux côtés de la porte deux petites voûtes étaient réservées pour les morts les moins illustres, et comme pour les gardes de ces rois qui n'avaient plus besoin de secours. Les cercueils dont on ne voit que des fragments étaient de pierre et ornés d'élégantes arabesques.

Ce qu'on admire le plus dans ces tombeaux, ce sont les portes des chambres sépulcrales ; elles sont de la même pierre que la grotte, ainsi que les gonds et les pivots sur lesquels elles tournent. Presque tous les voyageurs ont cru qu'elles avaient été taillées dans le roc même ; mais cela est visiblement impossible, comme le prouve très-bien le P. Nau. Thévenot assure qu'en grattant un peu la poussière on aperçoit la jointure des pierres, qui y ont été mises après que les portes ont été posées avec leurs pivots dans les trous.

J'ai cependant gratté la poussière, et je n'ai point vu ces marques au bas de la seule porte qui reste debout ; toutes les autres sont brisées et jetées en dedans des grottes.

En entrant dans ces palais de la mort, je fus tenté de les prendre pour des bains d'architecture romaine, tels que ceux de l'antre de la Sibylle, près du lac Averne. Je ne parle ici que de l'effet général pour me faire comprendre ; car je savais très-bien que j'étais dans des tombeaux. Arculfe (*apud Adamnum*), qui les a décrits avec une grande exactitude (*Sepulcra sunt in naturali collis rupe*, etc.), avait vu des ossements dans les cercueils. Plusieurs siècles après Villamont y trouva pareillement des cendres qu'on y cherche vainement aujourd'hui. Ce monument souterrain était annoncé au dehors par trois pyramides, dont une existait encore du temps de Vilalpandus. Je ne sais ce qu'il faut croire de Zuellard et d'Appart, qui décrivent des ouvrages extérieurs et des péristyles.

Une question s'élève sur ces sépulcres nommés *sépulcres des rois*. De quels rois s'agit-il ? D'après un passage des Paralipomènes et d'après quelques autres endroits de l'Ecriture, on voit que les tombeaux des rois de Juda étaient dans la ville de Jérusalem : *Dormiitque cum patribus suis, et sepelierunt eum in civitate Jerusalem.* David avait son sépulcre sur la montagne de Sion : d'ailleurs, le ciseau grec se fait reconnaître dans les ornements des sépulcres des rois.

Josèphe, auquel il faut avoir recours, cite trois mausolées fameux.

Le premier était le tombeau des Machabées, élevé par Simon leur frère : « Il était, dit Josèphe, de marbre blanc et poli, si élevé qu'on le peut voir de fort loin. Il y a tout à l'entour des voûtes en forme de portiques, dont chacune des colonnes qui le soutiennent est d'une seule pierre. Et pour marquer ces sept personnes, il y ajouta sept pyramides d'une très-grande hauteur et d'une merveilleuse beauté. »

Le premier livre des Machabées donne à peu près les mêmes détails sur ce tombeau. Il ajoute qu'on l'avait construit à Modin, et qu'on le voyait en naviguant sur la mer. *Ab omnibus navigantibus mare.* Modin était une ville bâtie près de Diospolis, sur une montagne de la tribu de Juda. Du temps d'Eusèbe, et même du temps de saint Jérôme, le monument des Machabées existait encore. Les sépulcres des rois, à la porte de Jérusa-

lem, malgré leurs sept chambres funèbres et les pyramides qui les couronnent, ne peuvent donc avoir appartenu aux princes Asmonéens.

Josèphe nous apprend ensuite (*Antiq. Jud.*) qu'Hélène, reine d'Adiabène, avait fait élever, à deux stades de Jérusalem, trois pyramides funèbres, et que ses os et ceux de son fils Izate y furent enfermés par les soins de Manabaze. Le même historien, dans un autre ouvrage, en traçant les limites de la cité sainte, dit que les murs passaient au septentrion vis-à-vis le sépulcre d'Hélène. Tout cela convient parfaitement aux sépulcres des rois, qui, selon Vilalpandus, étaient ornés de trois pyramides, et qui se trouvent encore au nord de Jérusalem, à la distance marquée par Josèphe. Saint Jérôme parle aussi de ce sépulcre. Les savants qui se sont occupés du monument que j'examine ont laissé échapper un passage curieux de Pausanias; il est vrai qu'on ne pense guère à Pausanias à propos de Jérusalem. Quoi qu'il en soit, voici le passage : la version latine et le texte de Gedoyn sont fidèles :

« Le second tombeau était à Jérusalem.... C'était la sépulture d'une femme juive nommée Hélène. La porte du tombeau, qui était de marbre comme tout le reste, s'ouvrait d'elle-même, à certain jour de l'année et à certaine heure, par le moyen d'une machine, et se refermait peu de temps après. En tout autre temps si vous aviez voulu l'ouvrir, vous l'auriez plutôt rompue. »

Cette porte, qui s'ouvrait et se refermait d'elle-même par une machine, semblerait, à la merveille près, rappeler les portes extraordinaires des sépulcres des rois. Suidas et Etienne de Byzance parlent d'un voyage de Phénicie et de Syrie publié par Pausanias. Si nous avions cet ouvrage, nous y aurions sans doute trouvé de grands éclaircissements sur le sujet que nous traitons.

Les passages réunis de l'historien juif et du voyageur grec sembleraient donc prouver assez bien que les sépulcres des rois ne sont que le tombeau d'Hélène; mais on est arrêté dans cette conjecture par la connaissance d'un troisième monument.

Josèphe parle de certaines grottes, qu'il nomme les *cavernes royales*, selon la traduction littérale d'Arnaud d'Andilly : malheureusement il n'en fait point la description; il les place au septentrion de la ville sainte, tout auprès du tombeau d'Hélène.

Reste donc à savoir quel fut ce prince qui fit creuser ces cavernes de la mort, comment elles étaient ornées et de quels rois elles gardaient les cendres. Josèphe, qui compte avec tant de soin les ouvrages entrepris ou achevés par Hérode le Grand, ne met point les sépulcres des rois au nombre de ses ouvrages; il nous apprend même qu'Hérode, étant mort à Jéricho, fut enterré avec une grande magnificence à Hérodium. Ainsi les cavernes royales ne sont point le lieu de la sépulture de ce prince; mais un mot échappé ailleurs à l'historien pourrait répandre quelque lumière sur cette discussion.

En parlant du mur que Titus fit élever pour serrer de plus près Jérusalem, Josèphe dit que ce mur, revenant vers la région boréale, renfermait le *sépulcre d'Hérode :* c'est la position des *cavernes royales*. Celles-ci auraient donc porté également le nom de *cavernes royales* et de *sépulcre d'Hérode*. Dans ce cas, cet Hérode ne serait point Hérode l'Ascalonite, mais Hérode le Tétrarque. Ce dernier prince était presque aussi magnifique que son père : il avait fait bâtir deux villes, Séphoris et Tibériade; et quoiqu'il fût exilé à Lyon par Caligula, il pouvait très-bien s'être préparé un cercueil dans sa patrie. Philippe son frère lui avait donné le modèle de ces édifices funèbres.

Nous ne savons rien des monuments dont Agrippa embellit Jérusalem.

Voilà ce que j'ai pu trouver de plus satisfaisant sur cette question; j'ai cru devoir la traiter à fond, parce qu'elle a jusqu'ici été plutôt embrouillée qu'éclaircie par les critiques. Les anciens pèlerins qui avaient vu le sépulcre d'Hélène l'ont confondu avec les cavernes royales. Les voyageurs modernes, qui n'ont point retrouvé le tombeau de la reine d'Adiabène, ont donné le nom de ce tombeau aux sépultures des princes de la maison d'Hérode. Il est résulté de tous ces rapports une étrange confusion : confusion augmentée par l'érudition des écrivains pieux qui ont voulu ensevelir les rois de Juda dans les grottes royales, et qui n'ont pas manqué d'autorités.

La critique de l'art, ainsi que les faits historiques, nous obligent à ranger les sépulcres des rois dans la classe des monuments grecs à Jérusalem. Ces sépulcres étaient très-nombreux, et la postérité d'Hérode finit assez vite; de sorte que plusieurs cercueils auront attendu vainement leurs maîtres : il ne manquait plus, pour connaître toute la vanité de notre nature, que de voir les tombeaux d'hommes qui ne sont pas nés. Rien au reste ne forme un contraste plus singulier que la frise charmante sculptée par le ciseau de la Grèce sur la porte de ces chambres formidables, où reposaient les cendres des Hérodes. Les idées les plus tragiques s'attachent à la mémoire de ces princes; ils ne nous sont bien connus que par le meurtre de Mariamne, le massacre des Innocents, la mort de saint Jean-Baptiste, et la condamnation de Jésus-Christ. On ne s'attend donc point à trouver leurs tombeaux embellis de guirlandes légères, au milieu du site effrayant de Jérusalem, non loin du temple où *Jéhovah* rendait ses terribles oracles, et près de la grotte où Jérémie composa ses *Lamentations*.

M. Casas a très-bien représenté ces monuments dans son *Voyage pittoresque de Syrie*, (Chateaubriand. *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*)

III.

Pour les tombeaux des Gaulois, *voy.* Tombelle, Menhir, Alignements.

IV.

Des tombeaux des Romains à ceux des

premiers siècles de l'ère chrétienne il y a une transition naturelle. Nous avons déjà parlé assez longuement des sarcophages chrétiens à l'article CATACOMBES. *Voyez* encore SARCOPHAGES. On trouve une grande quantité de sarcophages en marbre en Italie et dans le midi de la France, remontant aux six premiers siècles de l'ère vulgaire. Ils sont ordinairement décorés de bas-reliefs représentant des sujets empruntés à l'histoire de Notre-Seigneur ou puisés dans les traditions bibliques. Ainsi l'on y voit, entre autres sujets : Jésus-Christ rendant la vue à l'aveugle-né, ressucitant Lazare, guérissant l'hémorrhoïsse, multipliant les pains dans le désert, se tenant devant le tribunal de Pilate, etc., etc.

On y voit aussi fort souvent Daniel dans la fosse aux lions, Jonas englouti par un monstre marin, Jonas rejeté sur le rivage par le même monstre, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, le passage de la mer Rouge, etc., etc.

Les sculpteurs se sont appliqués aussi à reproduire certains sujets emblématiques, des animaux, des arbres qui avaient été symbolisés par les Pères de l'Eglise. Nous y trouvons presque toute la symbolique chrétienne du ve siècle.

V.

D'après ce que nous apprend saint Grégoire de Tours, ainsi que d'autres historiens, de même que les monuments qui sont arrivés jusqu'à nous, les personnages illustres des Gaules étaient inhumés dans des sarcophages en marbre blanc. C'était une coutume alors en usage à Rome, où l'on avait également établi un grand nombre de tombeaux, dans les catacombes, sous des arcs semi-circulaires. Il y eut dans notre pays des *monumenta arcuata* analogues. La crypte de l'église de Saint-Gervais, à Rouen, possède deux tombeaux de ce genre, que l'on dit être ceux de saint Mellon et de saint Victrice, évêques de Rouen. Ces tombeaux sont d'une extrême simplicité. Peut-être étaient-ils ornés de peintures? Lorsque je suis descendu dans cette crypte, en 1847, il n'en existait aucune trace.

Un des monuments les plus précieux de l'époque mérovingienne, c'est le couvercle du tombeau de Frédégonde, conservé actuellement dans les cryptes de l'église de Saint-Denis, où il a été transporté. Ce tombeau se trouvait à Saint-Germain des Prés sous une arcade pratiquée dans la tour accolée au chœur, du côté septentrional, lorsqu'en 1656 des changements et des réparations déterminèrent à le déplacer. La tour ne datait que du XIe siècle, mais le tombeau était certainement de l'époque mérovingienne et du VIIe siècle.

Le couvercle de ce tombeau, tel qu'on le voit à l'entrée des caveaux funéraires de Saint-Denis, est une mosaïque composée d'une infinité de fragments, d'émaux de diverses nuances, disséminés dans un mastic préparé et coulé sur une pierre de liais. Les draperies, le contour des ornements, en un mot, tout ce qui est trait dans cette figure est formé avec des filets de cuivre incrustés : la place de la tête, des mains, des pieds est maintenant vide, et la pierre du couvercle est à nu dans ces parties. Il est probable que le visage, les mains et les pieds avaient été dessinés sur des plaques d'argent ou de quelque autre métal précieux, et que ces substances auront tenté la cupidité qui les aura fait disparaître à une époque reculée.

Malgré ces soustractions regrettables, le tombeau de Frédégonde, dans ce qui nous en reste, est un monument du plus haut intérêt. Il a été dessiné et publié souvent. On en peut voir un dessin réduit et gravé sur bois dans la VIe partie du *Cours d'antiquités* de M. de Caumont, pag. 236.

L'antiquaire distingué dont nous venons de citer le nom a décrit les tombeaux qui existent dans l'église de Jouarre au diocèse de Meaux, et qui datent du VIIe siècle. Les plus curieux sont : 1° la tombe de l'abbesse Telchide, première abbesse du monastère de femmes de Jouarre, dont Mabillon fait remonter l'origine à l'an 634; 2° le tombeau de saint Agilbert, évêque de Paris, frère de sainte Telchide, et mort en 680; 3° le tombeau de sainte Mode, qui fut abbesse au VIIe siècle et que l'on croit avoir été sœur de saint Ebregesille, évêque de Meaux.

VI.

Jusqu'à présent nous avons parlé seulement des tombeaux apparents. Il en existe un grand nombre qui sont enfouis sous terre, et que l'on rencontre dans les vieux cimetières chrétiens. Ce sont ordinairement des cercueils en pierre en forme d'auge, plus larges du côté de la tête et rétrécis du côté des pieds. Quand on rencontre des cercueils en pierre de ce genre, une difficulté se présente, celle de savoir s'ils remontent à l'époque gallo-romaine ou à l'époque mérovingienne, ou bien s'ils appartiennent à une époque postérieure. Jusqu'à présent, les antiquaires n'ont pas trouvé, dans la forme même des tombeaux, des caractères propres à déterminer l'âge de ces tombes anciennes. On ne peut donc espérer d'en connaître l'époque qu'à l'aide de pièces accessoires que l'on y rencontre parfois, comme des monnaies, des armes, des agrafes, des vases. Si ces accessoires ne s'y trouvent pas, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, si l'on n'est pas aidé par quelques autres circonstances, de savoir avec précision à quel âge on peut les rapporter. Voici cependant certains faits qui pourront être de quelque secours, touchant cet objet. Jusqu'au XIe siècle, généralement les cercueils en pierre sont unis à l'intérieur, creusés carrément, sans que rien, à part la largeur plus considérable, indique la place de la tête. A partir du XIe et du XIIe siècle, on creusa dans la pierre, à la partie supérieure de la tombe, un espace circulaire pour recevoir la tête : parfois, dans les cercueils de la même épo-

que, la place de la tête est indiquée par deux arêtes en pierre, ménagées à l'extrémité et au fond de la tombe. Il faut ajouter toutefois que cette disposition s'est continuée jusqu'au XVIe siècle; par conséquent, elle ne saurait suffire seule pour conduire l'antiquaire à résoudre sûrement la question d'origine ou de provenance.

VII.

Les tombeaux apparents du XIe siècle et du XIIe sont en forme de cercueil, à couvercle élevé en forme de toit à double pente, et portés sur des colonnettes ou des supports en maçonnerie. Nous pouvons citer comme specimen des tombeaux ornés de cette époque, ceux de Nouaillé, à trois lieues de Poitiers, de saint Maixent, de saint Léger, de sainte Radegonde, à Poitiers.

Les tombeaux portant des statues couchées sont encore rares. Il y en eut cependant de remarquables dès le commencement du XIIe siècle. Tout le monde connaît les curieuses statues des rois d'Angleterre Henri II et Richard Cœur-de-Lion, qui se trouvent encore à Fontevrault. Elles ont été arrachées de leurs tombeaux, qui ont été détruits, mais les quatres statues qui subsistent encore n'en sont pas moins curieuses, comme monuments funéraires de ce temps.

Au XIIIe et au XIVe siècle, les tombeaux historiés sont fort nombreux. Ils se rapportent à trois types principaux : 1° tombeaux avec arcades pratiquées dans les murs; 2° tombeaux isolés; 3° Pierres tombales, incrustées dans le pavé des églises.

Il serait impossible de faire la nomenclature et la description des tombeaux de cette belle période ogivale, même en se bornant à ceux qui sont les plus remarquables. Il y en a beaucoup en France, en Allemagne, en Belgique et en Angleterre.

Nous ne saurions passer sous silence les faits archéologiques si curieux, relatifs aux tombeaux du XIIIe siècle, en bronze. La cathédrale d'Amiens en possède deux magnifiques échantillons, les seuls probablement qui existent en France. Les deux statues en bronze d'Amiens sont posées sur le pavé, l'une à droite, l'autre à gauche de la grande porte occidentale; mais elles étaient autrefois plus loin dans la nef; ce n'est qu'en 1762 qu'elles ont été transférées où on les voit à présent. La tombe placée à droite est celle de l'évêque Evrard de Fouilloy, qui posa la première pierre de la cathédrale en 1220, et mourut en 1223. L'autre est celle de Geoffroy d'Eu, qui succéda à Evrard de Fouilloy, et qui mourut en 1237.

Le tombeau de Conrad de Hochsteden, archevêque de Cologne et fondateur de sa cathédrale, était aussi en bronze. Il n'en existe plus que la statue, qui a éprouvé quelques mutilations : la main droite a été enlevée et les pieds ont été brisés.

Voy. les articles suivants : ENFER, TOMBALES (*Pierres*), SÉPULCRALES (*Chapelles*), LANTERNES, INSCRIPTIONS, pour compléter ce que nous avons dit jusqu'à présent sur les tombeaux.

VIII.

Les tombeaux du XVe siècle et ceux du commencement du XVIe siècle sont sculptés avec une rare perfection et sont surmontés de statues couchées d'une grande magnificence; ce sont souvent des chefs-d'œuvre. Mais les tombeaux de la Renaissance sont beaucoup plus remarquables encore : ce sont de petits monuments d'une extrême complication, où le génie de la sculpture, à une époque où le goût avait de la pureté et l'esprit beaucoup d'originalité, a déployé mille sujets de décoration ingénieux et brillants. Il faut avoir vu le tombeau des cardinaux d'Amboise, dans la cathédrale de Rouen, pour se faire une idée du luxe d'ornementation que la Renaissance a étalé sur cette admirable monument funèbre. Nous devons indiquer, comme également remarquables, les tombeaux suivants : celui de Louis XII, à Saint-Denis, œuvre de Jean le Juste de Tours; celui de François II et de Marguerite de Foix, sa femme, à la cathédrale de Nantes, œuvre de Michel Colombe, de Tours; ceux de l'église de Brou, près de Bourg, auxquels travailla aussi Michel Colombe ou Colombeau, déjà nommé; celui des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, à la cathédrale de Tours, œuvre des frères Le Juste, de Tours, etc., etc.

Nous terminerons cet article sur les tombeaux de la Renaissance, en plaçant la description abrégée des tombeaux des cardinaux d'Amboise, dont nous avons dit un mot ci-dessus, description empruntée à celle de la cathédrale de Rouen, par M. Gilbert.

Le tombeau des cardinaux d'Amboise est placé au côté sud de la chapelle, dans l'embrasure au-dessous de la troisième fenêtre. Il fut commencé en 1516, et totalement achevé en 1525, par les ordres du cardinal Georges d'Amboise, deuxième du nom, après neuf années de travail. De très-habiles sculpteurs furent chargés de l'exécution, d'après les dessins et sous la direction de Rolland le Roux, maître maçon ou architecte de la cathédrale de Rouen. Ce tombeau est en marbre blanc et noir; il a 18 pieds de largeur, sur 24 pieds environ de hauteur. Toutes les richesses de la sculpture ont été prodiguées pour ce monument, qui offre un exemple du luxe d'ornements que les artistes répandaient avec profusion sur toutes les productions de cette époque de transition. Le soubassement est décoré de niches espacées par des pilastres, et ornées de petites figures soutenues sur des culs-de-lampe d'un excellent goût. Dans les niches sont placées six figures de moyenne proportion, représentant les principales vertus qui caractérisent la vie de ces prélats, savoir : la Foi, la Charité, la Prudence, la Tempérance, la Force et la Justice. On doit remarquer avec attention le bon goût et l'élégance des figures, ainsi que leurs vêtements, qui donnent une idée exacte

du costume en usage dans le XVIe siècle. Au-dessus des pilastres règnent dans la longueur du soubassement sept consoles soutenant l'entablement en marbre noir du tombeau, sur lequel sont placées deux statues à genoux, d'une belle proportion, représentant les deux cardinaux d'Amboise, l'oncle et le neveu, revêtus des ornements de leur dignité et dans l'attitude de la prière. Le fond du monument est décoré d'un bas-relief représentant saint Georges, patron des cardinaux d'Amboise, terrassant et perçant de sa lance un dragon. Sur les côtés sont distribuées six figurines placées dans des niches richement décorées et séparées par des pilastres enrichis d'arabesques d'un excellent goût. Ces figurines sont placées dans l'ordre suivant : 1° Un évêque ou archevêque ; 2° la sainte Vierge ; 3° saint Jean-Baptiste ; 4° saint Romain, archevêque de Rouen tenant en laisse le dragon connu sous le nom de *la Gargouille ;* 5° un personnage que l'on croit être saint Roch, portant un cilice et accompagné d'un quadrupède ; 6° un archevêque donnant sa bénédiction. Toutes ces figures sont rehaussées de filets d'or. Sur la même ligne et aux deux extrémités opposées, contre les pilastres formant contre-forts, sont deux statuettes d'archevêques, surmontées de dais travaillés très-délicatement à jour. Au-dessous de celle placée à gauche était une figure de l'Espérance, comme l'indique l'inscription gravée sur la plinthe. Au-dessous de celle placée, à droite, se voit une figure de la Virginité, tenant un lis d'une main et un livre d'Heures de l'autre. Au-dessus de cette suite de figures est une voussure richement sculptée et ornée de caissons ; cette voussure soutient un entablement décoré d'une frise richement sculptée et surmontée d'un attique dans lequel sont distribuées les figures des douze apôtres, placées deux à deux dans des niches espacées par des pilastres ornés de petites figures de prophètes. Le couronnement de l'attique se compose d'une suite d'élégantes tourelles à jour ornées de figurines, et entremêlées de petits pinacles également à jour, accompagnés de petits anges qui tiennent une guirlande suspendue, à laquelle sont attachées des cartouches, au nombre de six, portant le nom et les armoiries de Georges d'Amboise.

Toute la partie inférieure, c'est-à-dire celle qui forme le sarcophage, est seulement en marbre, et tout le reste, à partir de la tablette sur laquelle sont agenouillés les deux cardinaux, est en albâtre.

Une partie des arabesques qui décorent ce tombeau est rehaussée en or ; la richesse de la composition, la beauté et la finesse de l'exécution des ornements et des figures, le font également admirer des artistes et des amateurs

X.

Cuivres funéraires. — Ce sont de larges plaques de cuivre ou de métal mélangé, comme le *laiton*, incrustées dans de grandes dalles de pierre, faisant ordinairement partie du pavé d'une église, et représentant, soit par leur contour, soit par des traits gravés en creux, la figure du défunt. En plusieurs cas, au lieu d'une figure, il y a une croix ornée ou décorée de feuillages, avec des emblèmes religieux ou autres devises ou symboles inspirés par la piété. La coutume de graver l'effigie des personnages défunts sur des plaques de cuivre paraît avoir commencé, en Angleterre, vers le milieu du XIVe siècle. Ces cuivres funéraires, monuments d'une espèce particulière, lorsque les circonstances le permirent, furent parfois élevés au-dessus de tombeaux saillants ; mais le plus souvent ils sont incrustés dans la pierre, pour faire partie du pavé des églises. On peut présumer avec vraisemblance que ces cuivres gravés furent introduits dans les édifices religieux, afin d'éviter l'encombrement qui n'eût pas tardé à résulter d'une trop grande quantité de tombes saillantes.

Les cuivres funéraires, dans leur état primitif de perfection et leur caractère propre, forment une œuvre de décoration aussi belle qu'originale. En les examinant de près, on découvre que les traits creusés dans le cuivre étaient, dans le principe, remplis d'une substance résineuse colorée, une espèce de mastic analogue, sans doute, à celui qui remplissait les creux des pierres tombales en liais.

Les dessins des armoiries, de même que les autres traits de la gravure, étaient donc garnis de mastic coloré, dans la plupart des cas, et, dans quelques circonstances exceptionnelles, ils furent remplis d'émaux de couleurs variées. Des feuillages, des colonnettes, des dais ou tabernacles forment la partie principale et distinctive de cette ornementation.

Les plus remarquables spécimens de cuivres funéraires, en Angleterre, sont les suivants : Le cuivre funéraire de John d'Aubernoun, mort en 1277, à Stoke-Dabernon, comté de Surrey ; celui de Roger de Trumpington, mort en 1289, à Trumpington, comté de Cambridge ; celui de Robert de Buers, mort en 1302 environ, à Acton, comté de Suffolk ; celui de Robert de Septvans, mort en 1306 (il est très-remarquable), à Chartham, comté de Kent ; celui d'Adam Bacon, ecclésiastique, à Oulton, comté de Suffolk.

C'est un fait digne de remarque que les plus anciens spécimens soient d'un dessin plus élégant, et surtout mieux compris, que ceux qui ont été exécutés les derniers. Les premiers présentent d'ailleurs une telle similitude dans le dessin, que l'on serait porté à croire qu'ils ont été gravés par la même main. On pourrait peut-être conclure de la perfection des formes et de la pureté du trait que les cuivres funéraires que nous possédons actuellement ont été précédés de plusieurs autres, moins parfaits, qui ont disparu.

Au lieu de cette supposition des antiquaires anglais, ne pourrait-on pas admettre que les artistes qui gravaient les pierres tombales, en France, n'ont gravé les cuivres funéraires de la Grande-Bretagne que lorsque

cet art avait fait déjà chez nous de très-notables progrès? Il en serait alors de cette branche de l'art comme de l'art ogival lui-même, qui, après avoir pris naissance chez nous, fut transporté en Angleterre lorsqu'il eut acquis des principes et des règles déjà formulés et arrêtés. Ce qui nous explique cette réflexion des archéologues anglais, à savoir que le dessin des plus anciens cuivres funéraires n'a point d'analogues dans les monuments de la Grande-Bretagne. (*Glossary of architecture*, Abridged, Oxford, H. Parker, pag. 43.)

On pourrait même aller plus loin, et dire que tous les cuivres funéraires de l'Angleterre, à de rares exceptions près, ont été exécutés et gravés sur le continent, en France, en Flandre ou en Allemagne. Il paraîtrait que Cologne aurait été, à une certaine époque, la ville où l'on fabriquait le mieux ces sortes de monuments funèbres. Les manufactures de cuivre ne furent introduites en Angleterre qu'en 1639, lorsque deux Allemands établirent leurs ateliers à Esher (Surrey).

TOMBELLE. — Presque tous les peuples primitifs ont cherché à décorer et à protéger les sépultures par des tertres, des monticules ou des collines factices. On en retrouve des exemples dans les déserts de l'Asie, et jusque dans les solitudes du Nouveau-Monde. En France, on en connaît un grand nombre, et il n'y a pas de province qui n'en possède quelques-uns.

On appelle communément, chez nous, *barrows*, *tumulus* ou *tombelle*, les tombeaux formés d'un tertre conique de terre ou de cailloux, et *gal-gals* ceux qui sont composés d'un grand nombre de pierres superposées.

On connaît des tombelles de toutes les dimensions, depuis celles qui n'ont pu être élevées sans des travaux considérables, jusqu'à ces petits tumulus qui n'ont pas plus de quatre pieds d'élévation. Lorsque les tumulus sont élevés dans de grandes dimensions, ils présentent généralement à leur base la forme elliptique, et sont regardés comme lieu de sépulture commune, soit pour tous les membres d'une famille, soit pour un grand nombre d'hommes ensevelis avec honneur après une bataille. Dans ces circonstances, la terre n'a point été amoncelée sans précaution sur les restes mortels; les tumulus présentent à l'intérieur plusieurs loges ou chambres sépulcrales communiquant entre elles par des espèces de corridors ou de couloirs. Les chambres et les couloirs ont beaucoup d'analogie avec les allées couvertes; comme ces dernières, elles sont formées de grosses pierres brutes placées sur champ, recouvertes de larges tables semblables, formant un plafond ou une voûte grossière. On y trouve de nombreux squelettes placés à côté les uns des autres, quelquefois des cendres, ordinairement des armes placées sous la tête des guerriers, des objets d'ornement, et souvent des vases en argile, ayant, sans doute, contenu les dernières offrandes.

On a élevé des tertres factices, semblables aux tombelles, qui servaient de bornes. Ainsi, à propos d'un traité entre les rois Alaric et Childéric, un écrivain du XIIe siècle dit : *Duos globos terræ elevaverunt, quos utriusque fines constituerunt*. (Dom d'Achéri, *Spicileg.*, tom. III, pag. 269.)

TORE. — Le *tore* est une moulure ronde qu'on appelle aussi *boudin*, et dont le profil, dans l'architecture classique, est un demi-cercle; dans l'architecture gothique, c'est quelquefois une ellipse. *Voy.* MOULURE.

L'architecture antique n'a guère fait usage du *tore* qu'à la base des colonnes. Le style romano-byzantin l'a placé non-seulement à la base des colonnes, mais encore dans les archivoltes et les piédroits des portes et des fenêtres. Le tore est alors souvent couvert de dessins de toute espèce.

Le style ogival a beaucoup employé les moulures toriques au XIIIe et au XIVe siècle. On le trouve dans les archivoltes, les nervures, les meneaux, les trèfles, les faisceaux des piliers, etc. Le tore finit même par remplacer les colonnettes, jusqu'à ce qu'il fût lui-même remplacé, au XVe siècle, par les moulures prismatiques.

TOREUTIQUE. — C'est l'art de sculpter ou graver des figures en relief sur le bois, l'ivoire, la pierre, le marbre, et principalement les matières dures. *Voy.* SCULPTURE.

TORIQUE (MOULURE), qui ressemble au tore.

TORSADE. — Moulure romane qui imite un câble, entre les torons duquel serait placé un chapelet de perles. Cette moulure est fort élégante. On voit quelquefois deux torsades unies ensemble : la torsion, alors, a lieu en sens contraire.

TORSE (COLONNE). — La colonne torse est celle dont le fût est contourné en hélice ou en spirale. Il existe peu de colonnes torses dans les édifices du moyen âge ; on en rencontre cependant quelquefois dans les monuments du XIIe siècle, comme à l'église de Saint-Lazare d'Avallon, dans l'ancien diocèse d'Auxerre. Elles deviennent communes au XVIe siècle, et l'art moderne en a fait grand usage. *Voy.* FUT.

TOUR. — Les édifices religieux des anciens n'avaient pas de tours : la nécessité les fit ajouter aux temples chrétiens. Mais d'une partie accessoire, dont l'addition au plan primitif était nécessaire, les architectes chrétiens ont eu l'art de faire un des membres principaux des édifices sacrés, et l'un des caractères les plus remarquables de l'architecture du moyen âge. Depuis de longs siècles, il nous est impossible de concevoir une église complète sans tours encadrant la façade occidentale, ou au moins sans une tour, plus ou moins importante, qui occupe le centre. *Voy.* CLOCHER.

Les tours d'églises furent d'abord isolées. Il est difficile de voir à quelle époque précise elles furent unies au corps des édifices religieux. Mais durant la seconde époque romano-byzantine, les tours isolées sont rares; elles font alors partie intégrante du plan des églises.

Les tours sont ordinairement carrées et divisées intérieurement en plusieurs étages. Elles sont percées extérieurement de fenêtres qui ont les mêmes caractères archéologiques que les autres baies des églises. Elles servent de support à une flèche plus ou moins élancée, à laquelle on arrive par un escalier en hélice situé dans la tour même, ou dans une tourelle bâtie sur ses flancs, quelquefois même en encorbellement. Les flèches, toutefois, n'existent pas toujours, quoique les tours soient destinées à en porter : alors elles sont terminées par une plate-forme ou un toit très-aplati

TOUR. — Pour la réserve eucharistique, on se servit primitivement assez longtemps d'une espèce de tabernacle en forme de tour. *Voy.* AUTEL (*Accessoires*).

TOURELLE. — Les tours des églises, et même quelquefois les hautes murailles, sont garnies de tourelles renfermant les cages d'escalier qui vont, en tournant comme une hélice, à la base de la flèche, ou sous les combles. Ces tourelles s'appuient ordinairement, par toute leur partie inférieure, sur les constructions inférieures : parfois elles sont en encorbellement. Dans les constructions civiles du XVe et du XVIe siècle, les tourelles en encorbellement sont nombreuses et bâties d'une manière aussi élégante que hardie.

TRANSITION.—Lorsque l'art ogival remplaça l'art romano-byzantin, il n'y eut pas une brusque interruption et une ligne de démarcation tranchée. Il y eut passage de l'un à l'autre par un progrès pour ainsi dire insensible, en un mot, par *transition.* Ainsi les éléments constitutifs du style romano-byzantin se transforment peu à peu, et les modifications qu'ils subissent deviennent enfin très-apparentes. C'est surtout au XIIe siècle que ces changements paraissent plus remarquables. Il y a dans certains édifices un mélange d'éléments nouveaux avec les éléments anciens qui annonce une révolution prochaine. Ce sont là les *édifices de la transition*, à proprement parler. On y voit des arcs à ogives avec des arcs à plein cintre. Les voûtes sont ogivales, et les baies sont semi-circulaires. Les colonnes se groupent; mais leurs chapiteaux sont encore couverts de feuilles épaisses, d'ornements singuliers, quelquefois bizarres. La fin du XIIe siècle arrive, et le style ogival se formule par l'abandon des restes de l'art romano-byzantin qui se trouvaient encore dans les édifices de la transition; en d'autres termes, la *transition*, le *passage* s'est opéré, et un nouveau système d'architecture est né et va régner durant trois siècles de la manière la plus brillante *Voy.* AGE DES ÉDIFICES, ÉPOQUE, CLASSIFICATION, ROMANO-BYZANTIN.

TRANSSEPT. — On appelle *transsept* la nef transversale qui donne au plan des églises la forme d'une croix. Aussi l'a-t-on quelquefois appelé la *croisée*, et les deux extrémités ont-elles été désignées sous le nom d'*ailes de croix*, de *branches de croix* ou de *croisillons*. L'origine de cette dénomination se trouve dans la distribution des basiliques primitives. Le transsept comprenait l'espace réservé, dans le voisinage de l'abside, qui était au delà d'une barrière ou *septum :* c'était le *trans septum*, le *trans-sept.* L'orthographe anglaise de ce mot, *transept*, adoptée par quelques archéologues français, est vicieuse.

On nomme *transsept* l'ensemble de la nef transversale; *intertranssept* le centre; *croisillons*, les deux extrémités.

Le transsept, par son allongement latéral, qui eut lieu de bonne heure, donna à nos édifices chrétiens l'apparence d'une croix, dans le plan géométral. Cette modification à la basilique antique se fit peu de temps après la conversion de Constantin, de manière que les croisillons fussent apparents à l'extérieur. Tel était le plan des églises construites dans les Gaules, dès les premiers temps, au rapport de saint Grégoire de Tours.

Le transsept est placé régulièrement entre les nefs et le chœur. Quelquefois il est très-rapproché de la région absidale, comme aux cathédrales de Metz et de Reims. Il se termine carrément; on a cependant quelques exemples de transsepts terminés en abside ou en hémicycle, comme à Soissons, à Noyon et ailleurs. Les bas-côtés se prolongent quelquefois tout autour du transsept, comme à la cathédrale de Rouen.

Il y a des églises qui ont deux absides, et quelques-unes de ces églises, comme la cathédrale de Nevers, ont le transsept à la partie inférieure de l'édifice et loin du chœur principal.

La chapelle de la Sainte-Vierge, comme à l'église de la Charité-sur-Loire, offre parfois un transsept, et ressemble à une petite église bâtie régulièrement.

Dans certaines églises de grande dimension, il y a deux transsepts, de sorte que le plan par terre ressemble à la croix de Lorraine, ou à ce qu'on appelle la croix archiépiscopale. On observe cette disposition dans les monuments suivants : à Saint-Quentin en Vermandois, à Cantorbéry, à Lincoln, à Salisbury, à Rochester et à Worcester.

TRAVÉE — On appelle *travée* chacune des divisions de la nef d'une église, d'un cloître, d'une galerie. Elle comprend l'espace qui se trouve entre deux piliers, y compris la moitié de chaque pilier, et en élévation elle est composée de l'arc principal, de la galerie ou triforium, de la haute fenêtre et de la voûte. Le nombre des travées varie suivant la longueur des édifices. Il n'y a pas de règle à cet égard. En général, les travées sont plus nombreuses dans les cathédrales d'Angleterre que dans celles de France; mais elles sont beaucoup moins hautes.

TRÈFLE. — Le trèfle est un ornement à trois lobes, et ressemblant à la feuille de la plante dont on lui a donné le nom. On le voit paraître dès le XIIe siècle; mais, au XIIIe et au XIVe siècle, il se montre très-fréquemment, pour ne disparaître qu'au XVIe.

TRÉSOR.—I. Le *trésor* des églises était au-

trefois un vrai musée d'antiquités chrétiennes. On y admirait de riches offrandes en or, en argent, en pierreries, en tissus précieux, des vases sacrés, des reliquaires, etc., remontant à une époque quelquefois fort reculée. Tous les arts y étaient représentés, et offraient à l'examen des œuvres plus ou moins brillantes. Mais ces riches trésors ont été dilapidés et les métaux précieux fondus dans le creuset révolutionnaire, soit protestant, soit impie. C'est dans les vieux inventaires qu'on en retrouve aujourd'hui le dernier souvenir. Aussi, à l'article Inventaire, en avons-nous recommandé la lecture aux archéologues, qui y trouveront de très-curieux renseignements.

II.

Il y avait des églises qui possédaient d'inappréciables trésors, sous le double rapport du travail et de la matière, en ornements de toute espèce et en meubles et vases nécessaires à la pompe du culte, ainsi qu'en riches vêtements; ces trésors étaient surtout riches dans les endroits qui n'avaient pas été exposés aux ravages de la guerre et du pillage. Car il y avait beaucoup d'évêques qui croyaient remplir un des premiers devoirs de leur place, et s'assurer une renommée impérissable, en contribuant à enrichir le trésor de leur église. Erasme, pendant la vie duquel le trésor de l'église de Cantorbéry existait encore, et qui le vit avant que la main spoliatrice de Henri VIII s'en fût emparé, disait qu'un Crésus, un Midas, auraient été des mendiants auprès d'elle. L'église de Spire possédait un trésor considérable dès le milieu du XI[e] siècle. L'évêque Bernard de Hildesheim enrichit la sienne d'évangiles recouverts de l'or le plus fin incrusté de pierres précieuses; il lui donna aussi de lourds encensoirs, plusieurs calices, l'un desquels était taillé dans une pierre d'onyx, un autre était de cristal de roche, et un troisième d'or pur.

Mais l'église d'Allemagne la plus riche de tous les objets nécessaires au culte était celle de Mayence. Elle possédait une si grande quantité d'étoffes de pourpre, qu'aux grandes fêtes on en tapissait la cathédrale tout entière, et encore ne les employait-on pas toutes. Les tapisseries excitaient l'admiration par l'éclat des couleurs et la beauté du travail. Beaucoup de devants d'autel étaient en étoffes d'or, et il y en avait un dans le nombre qui était évalué à cent marcs; les vêtements pour la messe, les dalmatiques, les fourrures de toute espèce et de toutes couleurs étaient innombrables, et il y en avait qui étaient brodées en or et en pierres précieuses. Un ornement dont les évêques ne se servaient qu'aux fêtes les plus solennelles, et alors seulement jusqu'à l'offertoire, était tellement chargé d'or, qu'il était impossible de le plier, et il fallait être très-vigoureux pour pouvoir le porter pendant l'office. On comptait dix-huit mitres avec des ornements en or; seize anneaux pastoraux avec différentes pierres fines, deux crosses recouvertes d'argent. Tout cela était réservé pour les grandes fêtes; ce qui servait aux cérémonies du culte, les jours ordinaires, était incalculable. L'église possédait en outre un cabinet d'argent doré que l'on suspendait devant l'autel les jours de fête solennelle, et dans lequel on plaçait, pour les exposer, les reliquaires en ivoire et en argent. Parmi les vases les plus précieux était une émeraude, de la forme d'un melon, qui pendait à deux chaînes d'or; elle était creuse : on la remplissait d'eau et l'on y introduisait deux petits poissons. On comptait dans le trésor dix encensoirs dorés : un était en or très-pur; onze boîtes à encens, dont une était faite d'un seul onyx, ayant la forme d'un crapaud; la tête était une topaze grosse comme la moitié d'un œuf, et les yeux étaient deux rubis. Deux grues en argent, de grandeur naturelle, étaient placées aux deux côtés de l'autel, remplies de braise, et la fumée de l'encens sortait de leur bec. Les évangiles étaient reliés en ivoire, en argent et en or, garnis de pierres précieuses. Quatre bassins d'argent et autant d'aiguières du même métal, qui servaient à verser l'eau sur les mains du prêtre, représentaient des lions, des dragons, des griffons. Les grands chandeliers ainsi que les petits, sur l'autel, étaient en argent; deux grands et trois petits lustres du même métal et d'un travail exquis pendaient de la voûte de l'édifice. On admirait aussi la beauté du travail de dix croix d'argent que l'on portait aux processions. Une autre croix encore, longue comme le bras d'un homme de la plus haute taille, était pleine de reliques; au milieu, il y avait une parcelle de la vraie croix longue comme la main, montée en or et enrichie des pierres les plus rares. Venait ensuite le crucifix, qui était tel, que l'empereur n'en possédait pas un plus beau. Mais on ne l'exposait qu'aux fêtes de Noël et de Pâques, ou bien en présence de l'empereur ou de quelque autre prince, et toujours d'après l'ordre spécial de l'archevêque; on le plaçait si haut, que personne ne pouvait y atteindre, et il y avait toujours deux hommes de confiance chargés de le garder. On comptait en outre douze calices de vermeil avec leurs patènes, trois en or pur avec leurs accessoires; un ciboire enrichi de perles. Il y avait de plus deux calices d'or si lourds qu'on ne s'en servait pas; le plus grand était épais de deux doigts : il avait deux anses et était tout chargé de pierres précieuses; sa pesanteur était telle qu'il fallait être d'une force plus qu'ordinaire pour pouvoir le soulever de terre.

TRIBUNE. — C'est un des noms donnés anciennement à l'abside des basiliques. *Voy.* Abside.

On appelle encore tribune un lieu élevé, muni d'une balustrade, d'où le regard domine dans toute une église. *Voy.* Galerie, Nef, Bas-côtés.

Les tribunes à l'entrée des églises sont d'une date comparativement très-moderne.

TRICLINIUM. — Le *triclinium* était la

salle à manger des anciens Romains. On a donné le même nom à une salle des basiliques où l'on recevait les pèlerins.

TRIFORIUM. — Les galeries étendues au-dessus des bas-côtés des basiliques anciennes formaient le *triforium*. Pendant les offices divins, elles étaient remplies par les vierges et les veuves consacrées à Dieu. Chez les Grecs, où les femmes sont séparées entièrement des hommes à l'église, les galeries du triforium sont occupées par les femmes, sans distinction

Dans les églises romano-byzantines du XIe siècle, le *triforium* existe rarement : il est plutôt indiqué par des arcades aveugles que formé de galeries véritables. Mais au XIIe siècle, les galeries du *triforium* sont vastes dans un certain nombre de grands et beaux édifices, comme à Saint-Etienne de Caen, à Notre-Dame de Châlons, à Laon, etc. Mais ces galeries, en Occident, et à cette époque, n'ont jamais eu la même destination qu'en Orient.

Dans les monuments de la période ogivale, le *triforium* existe à peu près dans tous les monuments de grande dimension, mais il n'a pas constamment les mêmes proportions; parfois ce n'est qu'une simple galerie de passage, s'ouvrant sur la nef par trois arcades. Cette galerie étroite est ordinairement aveugle au XIIIe siècle; dans quelques cas elle est éclairée, comme à la cathédrale de Tours. Au XIVe et au XVe siècle, elle conserve cette disposition.

En Allemagne, on voit des galeries à l'extérieur des absides, à quelques églises, en forme de *triforium*, comme à Saint-Géréon de Cologne.

Le mot *triforium* a été imaginé par les antiquaires anglais, parce que cette galerie s'ouvre communément sur les nefs par trois arcades (*tres fores*). Il n'est pas très-heureusement trouvé, et n'est pas non plus très-juste.

TRIGLYPHE. — Ornement saillant et quadrilatéral de la frise dorique, à trois petits canaux, dont deux complets au milieu, et un demi sur chaque angle. L'intervalle carré qui sépare les triglyphes s'appelle MÉTOPE.

TRILOBÉ, qui a trois lobes.

TRIPLET. — Trois fenêtres romano-byzantines ou ogivales accolées sont ce qu'on appelle *triplet*. On y voit un emblème de la très-sainte Trinité. On lit dans la légende de sainte Barbe que cette sainte, étant enfermée par son père dans une chambre où il n'y avait que deux fenêtres, en fit ouvrir une troisième, pour représenter le mystère de la sainte Trinité.

Le plus ancien symbolisme des triplets figurait la Trinité seulement : la Trinité dans l'unité a été figurée plus tard. Ce dogme était exprimé par l'archivolte qui couronnait les trois fenêtres. Quelquefois une rosace à quatre ou cinq divisions était placée, à une petite hauteur, au-dessus du triplet, comme emblème de la couronne qui ceint le front du Roi des rois. *Et parce que la foi chrétienne nous oblige à reconnaître la Divinité dans chacune des trois personnes divines* (Symb. de saint Athanase), la couronne se retrouve aussi parfois au-dessus de chaque fenêtre du triplet, comme cela a lieu dans la cathédrale de Wimborne.

TRIPTYQUE. — Un triptyque est un tableau divisé en trois compartiments. Pendant longtemps les tableaux d'église furent en forme de triptyques. On en connaît de ce genre depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe. Ils étaient peints sur bois, et à fond d'or. *Voy.* DIPTYQUE.

TROMPE. — Espèce de voûte tronquée et en encorbellement. Elle ne se tient que par l'artifice de l'appareil des pierres et semble suspendue en l'air. On en voit au XIIIe siècle, et surtout dans les édifices du XVIe siècle. Elles ont été multipliées dans les édifices de la Renaissance et dans ceux qui les ont suivis par une certaine affectation de science, pour montrer l'habileté des constructeurs dans la coupe des pierres.

TROMPILLON. — On appelle *trompillon* la pierre qui sert de base à une trompe, et en forme pour ainsi dire, la clef.

TRUMEAU. — Le *trumeau* est une partie pleine qui se trouve entre deux baies. On appelle aussi *trumeau* le petit pilier qui sépare en deux parties les portes des églises, et auquel est adossée ordinairement une statue. Dans les vieux titres, ce pilier est désigné sous le nom d'*estanfiche*. On l'appelle quelquefois le *pilier symbolique*, à cause de la fonction qu'on lui attribue dans le symbolisme du portail. *Voy.* PORTAIL.

TUDOR (ARC). *Voy.* ANGLAIS (*Style*) et ARC.

TUILES. — En Italie et dans le midi de la France, la plupart des édifices religieux sont couverts en tuiles. On y emploie des tuiles plates et des tuiles creuses. Mais dans le centre et le nord de la France, on ne voit que des ardoises ou des couvertures en cuivre et en plomb. Les églises romano-byzantines étaient toutes primitivement couvertes en tuiles. Au XIVe siècle, on a imaginé de recouvrir les tuiles d'un vernis brillant, et elles sont de diverses couleurs, ce qui devait produire de loin un effet assez remarquable. J'ai eu l'occasion de voir, dans le midi de la France, beaucoup d'églises couvertes en tuiles; je n'ai jamais vu sur les toitures de tuiles polychromes et vernissées. Aux environs de Lyon, de Mâcon et de Bourg, on se sert encore aujourd'hui de tuiles grossièrement vernissées pour recouvrir les maisons ordinaires.

TYMPAN. — L'espace triangulaire compris entre les côtés du fronton s'appelle *tympan*. Par extension, on appelle quelquefois *tympan de porte* ou *de fenêtre* la surface comprise entre l'intrados de l'arcade qui les couronne et une ligne horizontale qui est supposée passer par les points de naissance de cet arc.

A partir du XIIe siècle, les tympans des portes ont toujours été ornés de sculptures en bas-relief.

U

URNE CINÉRAIRE. — Les urnes proprement dites étaient les vases destinés à contenir les cendres des morts. L'étymologie du mot *urne* est *urere*, qui veut dire *brûler*. Les urnes cinéraires sont communes dans toutes les collections d'antiquités. Il y en a en métaux précieux, en bronze, en cuivre, en verre, en terre, en marbre, en porphyre. Les unes étaient simples, les autres étaient ornées. On peut consulter à ce sujet l'*Antiquité expliquée*, par Montfaucon, tom. V, liv. II, chap. 3, 7, 8, 9 et 11.

URNE LACRYMATOIRE. *Voy.* LACRYMATOIRE. On peut voir à ce sujet Montfaucon, *Antiquité expliquée*, tom. V, liv. III, chap. 7.

V

VAISSEAU. — Le mot *vaisseau*, en parlant d'une église, est synonyme de NEF (*Voy.* ce mot). Cette dernière expression vient du latin *navis*, que l'on traduisait autrefois par *nef*, et que l'on traduit maintenant par *vaisseau*. Nous lisons dans les *Constitutions* dites *apostoliques* le passage suivant, où il est question des églises : *Sit ædes oblonga*, *ad orientem versus*, *navi similis*.

VALVE. — Quelques archéologues appellent *valves d'une voûte* les diverses parties d'une voûte séparée les unes des autres par les nervures. *Voy.* NERVURE.

VANTAIL. — On désigne sous le nom de *vantail* chaque partie ou *battant* d'une grande porte. *Voy.* PORTE.

VASES SACRÉS. — Les vases sacrés sont ceux qui servent directement à la confection ou à la réserve de l'eucharistie. Ce sont le calice et la patène, le ciboire, l'ostensoir ou la monstrance. Nous en avons parlé sous chaque titre particulier. *Voy.* CALICE, CIBOIRE, MONSTRANCE.

VASES DE SANG. — Dans les tombeaux des martyrs découverts dans les Catacombes, on trouve toujours des vases qui ont servi à contenir du sang de ces mêmes martyrs. C'est aujourd'hui une des meilleures preuves qui indiquent la sainteté des reliques extraites des cimetières sacrés. Casalius, dans son ouvrage *de Ritibus sacris Christianorum*, in-4°, pag. 336, nous apprend l'origine de ce pieux usage : *Recondebatur in sepulcris martyrum eorumdem sanguis in vasis; refert sanctus Paulinus in Vita sancti Ambrosii ap. Surium*, 4 *April.*, *de sancto Nazario : Vidimus autem in sepulcro quo jacebat corpus martyris sanguinem martyris ita recentem quasi eadem die fuisset effusus.* On peut consulter à ce sujet Blanchini, *Demonstratio historiæ ecclesiasticæ comprobata monumentis*, tom. II, pag. 315, n° 9 à 17; tom. III, pag. 667, n° 143.— M. l'abbé Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, tom. I, pag. 103, et tom. II, pag. 233. — *Voy.* CATACOMBES.

VASES EN TERRE DANS LES VOUTES. — L'usage de vases ou de cylindres en terre fut assez fréquent dans la construction des voûtes. On en trouve de nombreux exemples dans les monuments de l'Italie. En France, dans certains édifices des XIe et XIIe siècles, on en a aussi trouvé des exemples. Quelle était leur destination? Les uns ont dit que c'était pour rendre les sons plus sonores; les autres pour rendre la construction plus légère. Cette dernière opinion est plus vraisemblable, puisqu'on a rencontré ces singuliers vases ou cylindres dans des cintres de portes.

VERRE. — L'art de fabriquer le verre a été trouvé dès la plus haute antiquité. Tout le monde connaît les fables racontées par Pline et Flavius Josèphe sur sa découverte. C'est en Phénicie et en Egypte que l'histoire nous montre les plus anciennes verreries. Les monuments, en ce qui concerne l'Egypte, sont parfaitement d'accord avec l'histoire, puisqu'on a trouvé dans les plus anciens hypogées de la haute Egypte des échantillons de verre fabriqués avec une perfection extraordinaire.

Les Phéniciens et les Egyptiens portèrent leur industrie en Sicile, dans les îles de l'Archipel et en Etrurie, et il paraît certain que des fabriques de vases de verre se sont établies dans ces contrées à des époques très-reculées.

Suivant quelques auteurs, le verre n'aurait été importé à Rome qu'à l'époque de Sylla, à la suite des conquêtes de la république en Asie, et lorsque l'art de la verrerie était déjà fort avancé. Il y obtint aussitôt une grande faveur. Auguste, après avoir soumis l'Egypte, exigea que le verre fît partie du tribut imposé aux vaincus. Cet impôt, loin d'être une charge pour les Egyptiens, fut pour eux une source de fortune. Le verre devint tellement en vogue, qu'ils en firent à Rome des importations considérables. Sous l'empire de Tibère, des fabriques de verre s'établirent dans le voisinage de la ville de Rome.

Les Romains trouvèrent bientôt le moyen de teindre le verre, dit M. Labarte, dans l'*Introduction historique* à la description des objets d'art formant la collection Debruge-Duménil. D'autres auteurs pensent, avec raison, que c'est aux Egyptiens qu'il faut attribuer l'honneur de la découverte de teindre le verre. Les Romains connurent le secret, dit également M. J. Labarte, de travailler le verre au tour et de le ciseler. Ils savaient faire des coupes d'un verre aussi pur que le cristal, et Pline nous apprend que Néron en paya deux de médiocre grandeur 6,000 sesterces. L'engouement pour les vases de verre

fut porté à un tel point, qu'on les préféra, pour l'usage, aux vases d'or et d'argent. *Vitri usus ad potandum pepulit auri argentique metalla* (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. 26.)

Les premiers chrétiens savaient décorer les vases de verre; on en a trouvé un grand nombre dans les cimetières des Catacombes: ils étaient enrichis d'ornementations diverses. Buonarotti en a publié de fort curieux dans son bel ouvrage intitulé : *Osservazioni sopra alcuni vasi di vetro*, « Observations sur quelques vases de verre, » Florence, 1716.

Il y a dans les collections une grande quantité de vases en verre de l'époque romaine; ceux de la première antiquité, provenant de la Phénicie ou de l'Egypte, sont très-rares.

Après que le siége de l'empire eut été transféré à Constantinople, les fabriques principales de verrerie s'y transportèrent, surtout après les malheurs qui désolèrent l'Italie à l'invasion des barbares. Le verre de luxe enrichi de ciselures et de décorations variées ne se fabriqua bientôt plus qu'à Constantinople.

Le moine Théophile attribue toujours à l'art byzantin les verres rehaussés d'applications d'or, de peintures en émaux de couleur, et d'ornements en filigrane de verre. Et cependant il traite longuement, dans le livre II de sa *Diversarum artium schedula*, du verre et des travaux en verre que l'on exécutait de son temps en France et dans le reste de l'Occident. Il résulte de ce fait que le verre de luxe était importé de Constantinople dans les provinces de l'Occident, jusqu'à ce que cette espèce de verrerie fleurît à Venise, tandis que les verreries communes étaient établies en un grand nombre de villes.

Les verreries de Venise furent célèbres, surtout à partir des croisades. C'est, en effet, à cette époque qu'elles s'établirent en rivales de celles de Constantinople, qu'elles réussirent à surpasser.

Au commencement du XVIe siècle, la découverte à Venise de la fabrication des verres filigranés contribua à donner un éclat plus vif encore aux verreries vénitiennes. Rien n'est plus beau, en effet, que ces vases vénitiens enrichis de filigranes de verre blanc, opaque ou coloré, qui se contournent en dessins variés et qui paraissent comme incrustés au milieu de la pâte du cristal incolore et transparent? Cette invention permit d'enrichir les vases d'une ornementation indestructible, tout en leur conservant les formes les plus légères et les plus gracieuses.

Nous n'avons point à entrer dans aucun détail sur la fabrication des verres filigranés et sur la verrerie vénitienne. Ceux qui voudront avoir sur ce sujet des notions exactes consulteront avec fruit l'*Introduction historique* de M. J. Labarte, que nous avons déjà mentionnée.

VERRIÈRE. — Les vitraux sont souvent désignés sous le nom de *verrières*. Voy. VITRAIL.

VERRINE. — Au moyen âge, on employait le mot *verrine* pour désigner les vitraux de couleur. Ainsi, à la cathédrale du Mans, dans les hautes fenêtres du chœur, on voit un grand vitrail portant cette inscription : *La verrine aux drapiers.*

VESICA PISCIS. — Les antiquaires anglais ont appelé *vesica piscis* l'auréole qui entoure la figure de Notre-Seigneur, soit dans les bas-reliefs qui décorent le portail des églises, soit dans la peinture. Cette dénomination est impropre et peu convenable. On devrait la proscrire de la langue archéologique, et n'employer que celle d'auréole. *Voy.* AURÉOLE et GLOIRE.

On appelle encore quelquefois *vesica piscis* une forme composée de deux parties, qui se rencontre fréquemment dans les compartiments qui constituent le couronnement ou réseau des fenêtres de style ogival flamboyant.

VESTIBULE. — Le vestibule est une espèce d'avant-corps qui précède les bâtiments de grande importance. Le vestibule des églises se nomme NARTHEX, PRONAOS, PORCHE. (*Voy.* ces mots.)

VÊTEMENTS SACERDOTAUX. — Les vêtements sacerdotaux peuvent être étudiés à un double point de vue, liturgique ou archéologique. Nous avons donné dans ce *Dictionnaire*, exclusivement destiné à l'*archéologie sacrée*, des notices sur les principaux ornements ecclésiastiques considérés sous le rapport archéologique. *Voy.* AMICT, AUBE, CHASUBLE, ETOLE, MANIPULE, CHAPE, MITRE, CROSSE, BATON CANTORAL, etc

VIGNE. — Dans la décoration architecturale des monuments de la période ogivale, on rencontre fréquemment les pampres et les branches de vigne.

On a prétendu que c'était une allusion à à cette parole de Notre-Seigneur : *Je suis la vigne, et vous en êtes les branches.* Peut-être y faut-il voir une représentation symbolique de l'eucharistie.

VIGNETTE. — Ornements des manuscrits du moyen âge. *Voy.* CALLIGRAPHIE

VIOLETTE. — Ornement qui imite la fleur de la violette : les pétales de la fleur sont souvent très-renversés. On rencontre les violettes dans l'ornementation des églises depuis le XIIe siècle surtout jusqu'au milieu du XIIIe.

VITRAIL. — La peinture sur verre forme un des plus remarquables ornements des monuments religieux depuis de très-longs siècles. C'est aussi l'un des objets les plus intéressants de la science des antiquités sacrées. Nous entrerons dans d'assez longs détails sur cette matière. Nous commencerons par l'histoire des verrières de couleur et par des considérations générales. Nous reproduisons ici l'*Introduction* que nous avons placée en tête de notre ouvrage : *Les verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, ouvrage que nous avons fait avec la

collaboration de M. l'abbé Manceau (à Tours, un vol. in-folio, 1849).

I.

L'histoire de la peinture sur verre n'a pas encore été écrite d'une manière satisfaisante. La science des modernes a découvert, soit dans les monuments, soit dans les écrits des anciens, plusieurs traits curieux relatifs à la fabrication et à l'emploi du verre dès les temps les plus reculés; c'est une véritable conquête de l'érudition sur le silence et l'oubli des siècles. Malheureusement, l'esprit de système a conduit la plume de la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet. L'imagination s'est emparée des faits, et, sans tenir compte de l'espace et du temps, elle a été séduite par les théories. Des antiquaires graves, doués d'une intelligence forte et élevée, d'un jugement ferme et droit, n'ont pas toujours su résister à des considérations plus brillantes que solides : loin de s'opposer à l'entraînement général, ils l'ont favorisé de toute l'autorité de leur science et de leur nom. C'est que la science historique, quand elle veut trop généraliser, en réunissant comme dans un inventaire tous les legs du passé, se laisse emporter au delà des limites, et considère comme contemporains des héritages d'origine diverse et des événements fort éloignés les uns des autres : de là les illusions de ce que l'on a pompeusement appelé la philosophie de l'histoire et la philosophie de l'art. On attribue les faits à l'humanité, on les envisage d'un point de vue abstrait, oubliant qu'ils appartiennent à des peuples séparés par d'immenses intervalles de temps et de lieux. Ainsi, dans l'ordre de faits qui nous occupe ici spécialement, on recueille des observations relatives aux Egyptiens, aux Assyriens, aux Etrusques, aux Phéniciens, aux Grecs, et, sans s'inquiéter de leur succession chronologique, on les réunit suivant le caprice de l'arbitraire, et l'on en tire des inductions hasardées, pour ne rien dire de plus. Et ce qu'il y a de plus dangereux dans ces vaines théories, ce qui contribue le plus fortement à propager l'erreur, c'est que les faits, pris isolément, sont vrais; les conséquences que l'on en prétend tirer seules sont fausses.

N'est-ce pas à cette déplorable tendance qu'il faut attribuer les étranges systèmes qui ont eu cours, en archéologie, dans ces derniers temps, sur l'origine de l'ogive, sur la filiation des formes et des procédés architectoniques, sur la naissance elle-même de l'architecture, enfin, sur l'origine, le développement et les progrès de la peinture sur verre? La marche de la science n'a-t-elle pas été longtemps entravée par des recherches stériles, dont elle n'est pas encore entièrement libre aujourd'hui?

Signalons une tentative plus triste encore. Dès que l'antiquaire chrétien met en évidence, par un travail consciencieux et justement applaudi, quelqu'une des œuvres admirables du moyen âge catholique, alors, sans plus tarder, certains écrivains, qui semblent avoir pris à tâche la contradiction en tout point, s'en vont opiniâtrément remuer tous les débris des plus vieux monuments, fouiller les ruines de l'antiquité, feuilleter les pages des écrivains grecs et latins, et quand ils ont cru entrevoir une lointaine ressemblance entre les formes surannées de l'art païen et les formes rajeunies de notre art religieux et national, ils triomphent : ils proclameraient volontiers à son de trompe, sur toutes les places publiques, qu'ils ont démontré la fécondité inépuisable de l'antiquité païenne et l'impuissance irrémédiable du génie chrétien. A les en croire, les Catacombes de Rome ne sont qu'un plagiat des nécropoles de l'Egypte et des hypogées de l'Etrurie, et le signe de la croix, sur nos monuments chrétiens et jusque sur le sépulcre des martyrs, ne sera bientôt qu'une parodie de la clef d'*Horus* ou de quelqu'un des signes inconnus de l'Inde ou de l'Assyrie. Ils ne se décident à admirer les cryptes qui règnent sous quelques-unes de nos églises que parce qu'elles leur rappellent les cavernes d'Ellora ou d'Eléphantis. Le système ogival, selon eux, était connu des Pharaons, et les vitraux peints ornaient les somptueuses demeures des Romains, dans les derniers temps de la république. Quelle singulière folie! Pour nous, nous protesterons avec énergie contre de si bizarres paradoxes. Nous combattrons toujours avec force pour la défense des droits sacrés de la vérité. De son souffle puissant, le catholicisme a créé une civilisation nouvelle et un art nouveau : nous en contemplons l'expression magnifique dans les monuments et dans la société du moyen âge; nous en ressentons encore de nos jours les bénignes et salutaires influences. Jamais puissance humaine ne réussira à nous faire lâchement apostasier nos convictions. Est-ce que l'on voudrait nous persuader que le principe qui s'est si splendidement développé dans nos cathédrales, fut contenu, même en germe, dans une grossière arcade en pointe de l'une des ouvertures de la grande pyramide d'Egypte? Qui donc admettra que les Romains connaissaient l'art de la peinture sur verre tel qu'il a si richement fleuri dans nos églises du XIIIe siècle, parce que le savant Winckelman trouva par hasard un fragment de verre verdâtre ajusté dans un châssis de fenêtre à un édifice d'un âge incertain?

La gloire de la découverte des vitraux peints et de leur emploi à la décoration des églises appartient au moyen âge : les artistes de cette époque ont tout créé. Les traditions anciennes sur la fabrication et la coloration du verre avaient péri dans le naufrage de la civilisation romaine. D'ailleurs, les connaissances des anciens étaient moins étendues qu'on a prétendu le faire croire, et on a exagéré les faits, qui semblent remonter à une époque antérieure à l'ère chrétienne. Il paraît incontestable que les Romains connurent l'usage du verre blanc pour clore leurs fenêtres; mais il n'est pas également bien démontré à quelle époque précise cet usage

s'introduisit communément. Les faits mentionnés par les antiquaires se rapportent très-probablement aux premiers siècles de l'ère vulgaire. On a trouvé dans les Catacombes de Rome des fragments de verre antique, une assez grande quantité de coupes et d'aiguières dont le fond présente des figures en or. Ces vases étaient faits de plusieurs pièces. Sur une lame de verre arrondie, destinée à servir de fond, l'ouvrier fixait à la gomme une feuille d'or battu, et dessinait à la pointe sèche les personnages en pied ou en buste et l'inscription qu'il voulait; il indiquait également à la pointe, par des hachures légères, les ombres et les modelés. Cette lame, ainsi préparée, était ajustée au fond et au pied du vase, mise au four, et soumise à l'action d'un feu assez violent pour unir ces diverses parties entre elles. Tel est du moins le procédé décrit par Buonarotti, dans la préface de son livre intitulé : *Observations sur quelques fragments de verre antique découverts dans les Catacombes.* Mais il y a bien loin entre ces procédés d'un art dans l'enfance et les pratiques perfectionnées de la peinture sur verre proprement dite.

M. Raoul Rochette, d'après Buonarotti, Passeri et Winckelman, parle de fragments de *tableaux peints sur verre* remontant à une haute antiquité, et il en tire des conclusions que l'on a combattues avec raison, suivant nous. Que dirait-on, en effet, à celui qui voudrait prouver, d'après la découverte de caractères mobiles qui servaient aux enfants, dans leurs jeux, à composer des syllabes et des mots, que les Romains ont connu l'imprimerie, et que la fameuse découverte du XVe siècle n'est qu'une réminiscence d'un procédé antique? Pourquoi tiendrait-on un autre langage à l'égard de ceux qui, avec des données aussi incomplètes que celles qu'ils possèdent, prétendent établir une théorie démentie par les faits? Il y a une infinie distance entre savoir colorer le verre et l'employer à former des verrières peintes, comme il y a un intervalle immense entre l'usage des caractères ou lettres mobiles et l'invention de l'imprimerie. Nous connaissons depuis longtemps les curieuses découvertes mentionnées par M. Bâtissier, dans son *Histoire de l'art monumental;* nous les avions avant lui sommairement consignées dans notre *Essai sur la peinture sur verre* (1). M. Emile Thibaud, dans un essai du même genre; M. Eméric David, particulièrement, les a longuement étudiées et commentées; nous sommes cependant bien éloigné de leur attribuer toute la signification que certains auteurs leur accordent. Il nous semble que la part de l'antiquité sera toujours fort belle, quoiqu'on ne puisse pas lui tout donner.

Le verre fut employé à la confection des tableaux en mosaïque dès le Ier siècle de l'empire romain. Auparavant on employait à cet usage de petits cubes de marbre de diverses couleurs, ou de terre cuite et vernissée. Plus tard, les Grecs disposèrent leurs mosaïques de manière que les figures se détachaient sur un fond d'or; et cette pratique s'est conservée longtemps en Italie, au moyen âge. La feuille d'or était fixée au moyen de gomme, puis recouverte de verre pilé que l'on faisait fondre par l'action du feu. Ces mosaïques parurent en France de bonne heure, et s'y conservèrent longtemps. Saint Grégoire de Tours, saint Fortunat de Poitiers, et plusieurs autres écrivains ecclésiastiques en parlent fréquemment dans leurs ouvrages. On a découvert assez souvent des mosaïques de pavé, dans les plus anciennes églises de notre pays : c'est ainsi qu'on a trouvé de beaux fragments d'une mosaïque composée de cubes de marbre blanc, de terre rouge et de lave noirâtre d'Auvergne, sur l'emplacement de l'ancienne église de Saint-Martin, à Tours.

Quand on a voulu déterminer l'époque précise à laquelle les anciens surent fabriquer le verre en lames légères, pour en garnir leurs fenêtres, on s'est trouvé arrêté par d'inextricables difficultés. Malgré les découvertes modernes, on n'est guère plus avancé qu'au moment où Leviel essayait de résoudre ce difficile problème. A partir du IVe siècle de l'ère chrétienne, les écrivains ecclésiastiques nous fournissent de nombreux textes où ressort évidemment l'emploi du verre aux fenêtres des églises et des habitations : saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, Lactance, Prudence, célèbrent à l'envi l'effet merveilleux des verrières. Aux Ve et VIe siècles, saint Grégoire de Tours, saint Fortunat, et plusieurs autres emploient, en parlant du verre, des expressions qui ne permettent guère de douter que les vitres ne fussent colorées. S'il pouvait rester le moindre doute à cet égard, il suffirait de citer quelques-uns des vers de Sidoine Apollinaire adressés à Hespérius, au sujet d'une église bâtie à Lyon, par saint Patient :

Intus lux micat, atque bracteatum
Sol sic sollicitatur ad lacunar,
Fulvo ut concolor erret in metallo.
Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.
Sid. Apoll., lib. II, epist. 10.

Ce passage, élégamment traduit par MM. Grégoire et Collombet, du moins quant aux vers qui se rapportent directement à notre sujet : « Sous des figures peintes, un enduit d'un vert printanier fait éclater des saphirs, sur des vitraux verdoyants, » avait été signalé par M. Boué, curé de Saint-Just de Lyon, dans le Ve volume du *Bulletin monumental*, dirigé par M. de Caumont. L'épître de Sidoine Apollinaire, relative à la basilique des Machabées, avait été remarquée du savant Mabillon, dans la *Liturgia gallicana;* il en fait valoir tout l'intérêt en parlant de la forme, de la disposition et de la décoration des églises

(1) Archéologie chrétienne, 1841.

des Gaules, dans le cours du VIe siècle. Cette pièce est un des plus précieux documents que nous possédions sur notre archéologie chrétienne, à cette époque reculée.

Nous n'avons pas intention de mettre en évidence tous les passages de nos auteurs ecclésiastiques antérieurs au XIe siècle, où le verre et les vitraux sont mentionnés ; ce serait un travail fastidieux et inutile. Nous préférons étudier la part que prit le moyen âge dans la découverte elle-même du vitrail à légendes et à personnages. Quels qu'aient été les procédés des anciens dans l'art de colorer le verre et de fabriquer des émaux, il paraît certain que les artistes du moyen âge recomposèrent, de toutes pièces, un art dont les secrets étaient perdus. C'est du moins ce qui apparaît clairement de certains passages de la *Diversarum artium schedula* du moine Théophile. Rien ne trahit mieux l'inexpérience des peintres-verriers du XIIe siècle que les aveux qu'ils font ingénument sur leur manière d'opérer. Ainsi, ils comptaient sur les incertitudes et, pour ainsi dire, sur les hasards heureux d'une recuisson longtemps prolongée pour obtenir différentes teintes du verre jaune ou pourpre (1). Pour l'exécution des émaux verts et bleus, ils recherchaient avidement les débris de mosaïques antiques : « On trouve, dit Théophile, dans les antiques édifices des païens, parmi les ouvrages de mosaïque, différentes espèces de verre, savoir : du blanc, du noir, du vert, du jaune, du saphir, du rouge, du pourpre ; il n'est pas transparent, mais opaque comme du marbre. Ce sont des espèces de petites pierres carrées, dont on fait des incrustations dans l'or, l'argent et le cuivre..... On trouve aussi divers petits vases de ces mêmes couleurs, qui sont recueillis par les Français, très-habiles dans ce travail. Ils fondent dans leurs fourneaux le saphir en y ajoutant un peu de verre clair et blanc, et ils fabriquent des feuilles de saphir précieuses et assez utiles dans les fenêtres. Ils en font autant du pourpre et du vert (2). »

Un autre fait, non moins curieux, vient établir le peu de popularité des procédés de coloration du verre, même à la fin du XIIe siècle. Lorsque, à cette époque, l'abbé Suger voulut embellir son église de Saint-Denis de vitres en couleur, il fut obligé d'avoir recours au talent de maîtres-verriers de diverses nations : *Vitrearum novarum præclaram varietatem..... magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus* (3). S'il faut s'en rapporter à ce passage assez obscur, interprété dans le même sens par tous les anciens historiens de l'abbaye, les verriers persuadèrent à Suger que la belle coloration des vitres en bleu était due à un mélange de saphirs pulvérisés et incorporés au verre : ***Inde quia magni constant**, **mirifico opere**, **sumptuque profuso, vitri vestiti, et saphirorum materia, tuitioni et refectioni eorum ministerialem** magistrum..... constituimus* (1). Un examen récent de fragments des vitraux de Saint-Denis, appartenant à l'époque de l'abbé Suger, a fait justice de cette ruse, et prouvé que ces prétendus saphirs consistaient dans une couverte d'émail appliquée derrière le verre et coloré en bleu par le moyen du cobalt.

Il est manifeste, d'après cela, que les procédés de la peinture sur verre étaient loin d'être généralement connus sous le règne de Louis le Gros, et que les personnages les plus savants de ce siècle pouvaient être aisément trompés. Il paraît en ressortir que l'emploi des vitraux représentant des scènes historiques complètes ne doit pas être attribué au perfectionnement des procédés techniques et matériels, mais à une cause éminemment supérieure.

On a disserté longuement sur le point de savoir à quelle époque précise les peintres-verriers ne se contentèrent plus d'user de verres colorés pour en composer des mosaïques brillantes, mais abordèrent la représentation de la figure humaine, et reproduisirent des sujets historiques, des feuillages et divers motifs d'ornementation. Faut-il s'en rapporter au témoignage de Félibien, qui prétend que l'on commença par faire les premières lignes avec des couleurs à la détrempe, appliquées sur des verres teints dans la masse ? Quelques fragments ainsi peints, et découverts il y a peu de temps à la Sainte-Chapelle de Paris, viendraient en confirmation de son témoignage. Néanmoins on procéda autrement dès le principe, et on découvrit bientôt l'art de fixer des couleurs fusibles au feu du fourneau, pour dessiner les figures, les personnages et les ornements des vitraux. Les faits, douteux quant à l'époque, observés à la Sainte-Chapelle, ne sont nullement propres à infirmer d'autres faits très-positifs.

On a remarqué, avec beaucoup de raison, qu'il existe dans le développement des arts libéraux un point d'arrêt qui forme, durant de longs siècles, comme une limite infranchissable. Pendant longtemps des hommes, même d'un génie supérieur, explorent tout ce qui se trouve en deçà de la ligne extrême, et quand celle-ci est franchie, on est étonné et l'on en cherche vainement la raison dans une de ces mille petites causes qui ont agi cent fois inutilement. N'est-ce pas regarder les événements avec des yeux d'enfant ? Elevons nos regards plus haut, élevons en même temps notre intelligence, et peut-être comprendrons-nous comment la Providence, en gouvernant le monde, sus-

(1) Theoph., monach. et presb., *Div. art. schedula*, publié et traduit par M. le comte de l'Escalopier. — M. Robert Hendrie a publié en Angleterre un ms. de Théophile plus complet que ceux connus de M. le comte de l'Escalopier. L'édition anglaise contient quarante-trois chapitres nouveaux complétement inédits. *Voyez* à la fin de ce volume.

(2) Theoph. *ibid.*, lib. II, cap. 12, passage cité par M. l'abbé Texier de Limoges, dans son *Hist. de la peinture sur verre en Limousin*.

(3) Sugerii abbatis, *de Administrat. S. Dionys.*

(1) *Ibid.*

cite de temps en temps de ces hommes privilégiés que nous saluons du beau nom d'hommes de génie, pour reculer plus loin les bornes de nos connaissances.

Il est toutefois des découvertes que l'on ne saurait attribuer à un homme, ni à une nation : elles semblent appartenir à la société chrétienne du moyen âge. C'est ainsi que l'architecture de nos immortelles basiliques du XIIIe siècle n'a pas été trouvée un beau jour par un homme de génie dans une construction connue : elle a fleuri dans les terres chrétiennes avec une vigueur à peu près égale partout et en même temps. C'est ainsi que la peinture sur verre est née dans un siècle profondément imprégné du génie chrétien, sans que l'on puisse signaler le moment où elle a commencé.

Laissons ces antiquaires froids et sans convictions religieuses s'ébattre en mille dissertations contradictoires où ils s'efforcent de démontrer par des observations incomplètes, et d'après quelques faits de progrès matériel, que le grand art de la peinture sur verre a subi ses phases de développement sous l'influence de telle ou telle cause particulière. Laissons-les mesurer l'épaisseur des plombs, la largeur de chaque fragment de verre, le nombre des pièces qui entrent dans un panneau ; ils font, pour ainsi dire, l'anatomie de nos antiques verrières, espérant trouver la vie dans les organes flétris d'un cadavre. Pour comprendre le perfectionnement successif de l'art de la peinture vitrifiée, comme de la peinture murale, comme de tous les arts chrétiens, ne suffit-il pas de voir le développement et la pompe de nos grandes fêtes catholiques ? Chez les anciens, Grecs et Romains, les solennités du culte étaient extérieures ; le peuple se pressait en plein air autour des portiques des temples sans y pouvoir pénétrer ; quelques rares privilégiés approchaient de l'enceinte sacrée. Les chrétiens, au contraire, ont un Dieu qui se laisse approcher ; la foule est conviée à toutes les solennités comme à des fêtes de famille ; tout le monde, sans exception, entre dans l'église pour y adorer et prier. Les mystères d'un demi-jour convenaient à cette religion qui affranchit l'âme en la dégageant des vaines préoccupations de la terre, et la transporte dans les régions célestes. Si, à l'époque primitive, l'architecture de nos temples n'était pas embellie par les riches vitraux de couleur, elle établissait des fenêtres rares, petites et étroites. Le style romano-byzantin conserve le même esprit religieux, quoiqu'il ne possède pas les ressources que le style ogival aura en sa possession.

Au XIIIe siècle, en effet, les cathédrales et les abbatiales s'élancent vers le ciel, s'agrandissent, et montrent leurs voûtes légères soutenues sur des murailles transparentes. Ne dirait-on pas que l'enceinte est entièrement formée de larges fenêtres, pour permettre à l'œil d'aller contempler la profondeur du ciel, le séjour radieux de nos immortelles espérances ? L'art a voulu borner le regard, mais il a cherché à le fixer sur une image de choses invisibles qu'il ne voyait que dans la pensée et l'espérance. Le ciel est toujours visible aux fenêtres, avec son bleu si doux à l'œil, avec sa transparence éblouissante, et dans cette région lumineuse apparaissent les images de Dieu le Père, de Jésus-Christ, du Saint-Esprit et des saints, qui forment la cour du paradis.

On a dit, en employant une expression vulgaire, que le télescope faisait entrevoir au milieu des étoiles, et à des distances incommensurables, quelques astres pâles et lointains, en faisant une trouée dans le ciel. Ne pourrait-on pas appliquer plus justement ce mot aux belles verrières de nos basiliques, qui percent le ciel, pour ainsi dire, et nous y montrent des scènes de gloire, de charité, de splendeur, de bonheur et de paix, auxquelles chacun de nous aspire de toute la force de son âme ?

L'abbé Suger, en parlant des vitraux dont il faisait décorer son église, et des autres œuvres d'art dont il aimait à l'embellir, usait d'un mot qui résume admirablement bien l'esprit de l'Eglise : *De materialibus ad immaterialia excitans.* « L'art élève notre esprit des choses matérielles aux choses immatérielles. »

II.

Dans son *Histoire de la peinture*, Eméric David émet une opinion généralement adoptée par les antiquaires sur les commencements de la véritable peinture sur verre, celle qui admet des personnages dans ses compositions. Suivant ce savant écrivain, on pratiquait l'art de peindre sur verre, même avant le XIe siècle. Quoique les monuments gardent le plus profond silence sur les faits de cette haute antiquité, nous partageons pleinement l'opinion d'Eméric David. Nous avons vu dans la magnifique collection de M. Henri Gérente, que la mort a enlevé trop tôt aux arts, le dessin de plusieurs fragments de tableaux sur verre qui remontent pour le moins aux premières années du XIe siècle. Ce sont jusqu'à présent les spécimens les plus anciens que nous connaissions ; ils ont été retrouvés au milieu de verrières plus récentes. Pour en avoir quelque idée, il suffit de regarder les miniatures des manuscrits contemporains : c'est le même dessin, les mêmes poses, les mêmes draperies, la même expression.

Les passages de la *Diversarum artium schedula* dans lesquels le moine-artiste Théophile parle de la peinture sur verre, ont été très-bien compris et résumés par le même auteur. « Il ne faut pas croire cependant, dit M. E. David, que les artistes ne fussent parvenus au XIe siècle qu'à tracer des hachures en noir sur des verres de diverses couleurs. Ils peignaient également sur du verre teint et sur du verre sans couleur. Dans le premier cas, ils exprimaient les formes des corps par des traits et des hachures qui offraient tantôt des tons noirs ou bleuâtres, tantôt deux et jusqu'à

trois nuances de la teinte fondamentale. Dans le second, ils épargnaient convenablement le fond pour ménager des clairs, et ils formaient ensuite les traits et les hachures, ou avec des tons noirs, ou avec des nuances de la teinte principale, de même que dans l'opération précédente. Les couleurs étaient puisées dans des verres teints réduits en poudre avec des préparations métalliques, et elles s'incorporaient au feu avec la matière qui servait de support. » Dès le moment où écrivait le moine Théophile, c'est-à-dire au XIIe siècle, on connaissait la manière de peindre en émail sur les verres blancs ; il intitule même un des chapitres de son livre : *De la couleur avec laquelle on peint le verre.* On a généralement attribué l'art d'émailler le verre à une époque voisine de la Renaissance ; mais voilà que le témoignage positif d'un écrivain du moyen âge détruit cette opinion erronée. On pourrait encore trouver dans ce curieux ouvrage des indications relatives à d'autres branches de l'art, propres à rectifier certaines assertions fort hasardées : ainsi il y est question de la peinture à l'huile et de quelques autres procédés auxquels on a voulu reconnaître une origine moderne.

En parlant de la peinture sur verre et des tableaux vitrifiés, le moine Théophile ne semble pas la considérer comme une invention nouvelle. Il en fait connaître les divers procédés, suivant qu'il les avait appris, soit dans ses voyages, car il parle souvent de la manière d'opérer en France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, soit dans son expérience personnelle. Quoiqu'il fasse mention de certaines recettes qui nous paraissent aujourd'hui à peu près impraticables, il donne constamment des preuves de connaissances étendues et approfondies sur les différentes branches de l'art qu'il cultivait.

Quoique la plupart des œuvres en verre du XIIe siècle aient malheureusement disparu, nous pouvons cependant nous en faire une juste idée par les beaux fragments qui nous en restent. Quelques-unes des verrières que l'abbé Suger avait fait exécuter pour Saint-Denis subsistent toujours ; on en retrouve encore à la cathédrale du Mans, à celle d'Angers et dans quelques autres rares édifices.

En considérant les anciennes verrières de Saint-Denis et de Saint-Julien du Mans, on se convainc promptement que les artistes du XIIe siècle avaient bien compris les ressources de la peinture sur verre et en avaient tiré le meilleur effet possible. Chaque verrière se présente comme une immense mosaïque transparente, où les couleurs sont distribuées d'une manière harmonieuse, sans ces contrastes heurtés si pénibles à l'œil. La lumière s'y décomposait comme dans un prisme, et se répandait dans la vaste enceinte de l'église en un jour demi-voilé, doux et mystérieux. On voit que le peintre-verrier ne néglige jamais l'effet de la décoration ; le vitrail n'est pas une œuvre à part dans l'édifice ; c'est un accessoire important qui fait valoir l'intention générale de l'architecte. La nature y est sacrifiée souvent à l'effet d'ensemble : on ne craint pas de représenter des formes architecturales voisines et même des formes identiques, comme des claveaux, des colonnes et leurs chapiteaux, avec des couleurs variées et totalement dissemblables. Qu'importe aux artistes de ce temps que dans un même panneau il y ait des portes rouges ou vertes, des murailles jaunes ou violettes, des toits bleus ou bruns, pourvu que le résultat soit irréprochable sous le rapport décoratif ? De loin les détails se perdent dans un ensemble éblouissant à la fois et doux au regard. Ajoutons qu'au XIIe siècle la teinte des verres n'a rien de trop éclatant, et cela en raison de leur épaisseur, de leur puissante coloration et des couvertes sagement distribuées sur les parties trop diaphanes.

Nous ne pouvons pas indiquer tous les caractères qui distinguent les vitraux du XIIe siècle des vitraux du XIIIe, et de ceux d'une date plus récente. Les fragments de vitres coloriées du XIe siècle que nous avons entrevus offrent des personnages dont le corps est maigre, démesurément allongé, et dont la pose est fortement cambrée ; les vêtements sont adhérents aux membres, et les draperies, à la partie inférieure, ont leurs plis séparés par un point noir terminé en un ou deux crochets. Cette manière de peindre les vêtements donne aux figures un air étrange et un aspect sauvage. Au XIIe siècle, le dessinateur est plus habile : il couvre ses personnages de vêtements plus amples, tout en ménageant les plis, généralement peu nombreux et mal suivis. L'étude des verrières de Saint-Denis et du Mans, toutefois, démontre qu'il y eut une véritable transition entre les vitres du XIIe siècle et celles du XIIIe, non pas quant au système de décoration, mais quant au dessin et à la manière de grouper les personnages. Les ornements, en effet, quoique différents, pour la plupart, à ces deux grandes époques de la peinture vitrifiée, sont cependant distribués de la même façon et compris d'après les mêmes idées. Ce qui montre mieux encore que des principes identiques régnaient dans l'esprit des peintres-verriers au XIIe et au XIIIe siècle, c'est que dans la décoration on retrouve les mêmes motifs, sans aucune modification ni altération. Chose plus remarquable encore, les formes architecturales, dans les vitraux du XIIIe siècle appartiennent plutôt au XIIe siècle qu'au style ogival primitif : preuve convaincante que les traditions premières persistaient toujours et se transmettaient fidèlement dans les ateliers. N'est-ce pas ainsi qu'après le règne de saint Louis on retrouve fréquemment, sur les bordures des vitraux de la fin du XIIIe siècle et d'une partie du XIVe, les fleurs de lis de France et les tours de Castille ? Ces signes héraldiques dans l'origine eurent une signification positive, comme les armoiries que nous voyons sur les vitres à la même époque, et par la

transmission des traditions artistiques et probablement des cartons anciens, les fleurs de lis et les tours ne représentent plus qu'un motif d'ornementation. C'est sans doute par une raison analogue que les pleins cintres, les colonnes ornées, les chapiteaux à feuillages fantastiques, les frontons abaissés, les moulures fortes du style romano-byzantin, dominent dans le vitrail, tandis que des formes différentes, des ogives fortement prononcées, des colonnes à fût simple ou annelé, à chapiteaux ornés de feuillages imités de la nature et à crochets recourbés, dominent dans toute la construction du XIIIe siècle. On ne saurait invoquer de preuves plus puissantes pour démontrer la persistance de l'influence exercée par un style sur celui qui lui succède, et qui reçoit en héritage de bons principes et de beaux modèles.

Nous ne nous arrêterons pas à faire l'exposé des procédés techniques usités au XIIIe siècle, comme au XIIe, pour la coloration du verre au fourneau de fabrique, pour la cuisson des verres colorés au pinceau ou émaillés, pour la composition des cartons, la division du travail et la mise en plomb; on trouve des détails de cette nature dans les ouvrages les plus élémentaires sur l'archéologie du moyen âge (1). Nous préférons exposer brièvement quelques considérations générales.

On a prétendu que les verrières du XIIIe siècle n'avaient qu'une importance minime dans l'histoire des arts chrétiens; qu'elles offraient simplement un moyen brillant de fermer les fenêtres et d'empêcher un jour trop éclatant de détruire l'harmonie des lignes dans l'œuvre de l'architecte; que les tableaux qui s'y développent n'ont aucun intérêt, ou un intérêt fort restreint dans l'iconographie, qui nous offre ses principaux modèles dans la statuaire et la sculpture des portails; enfin, qu'elles offraient, à peu près exclusivement, des modèles de décoration monumentale, sans mériter d'attirer l'attention plus que les systèmes décoratifs usités à toutes les époques artistiques et dans tous les temps. Il serait trop long de répondre à ces singulières allégations, qui sont encore aujourd'hui plus ou moins partagées par certains archéologues, même de ceux qui jouissent de quelque réputation. Nous ne saurions admettre, et tous les antiquaires chrétiens qui ont étudié cette partie des arts du moyen âge sont du même avis, que les magnifiques verrières qui font le plus pompeux ornement de nos cathédrales doivent être considérées seulement comme un moyen de clôture propre à ne laisser pénétrer sous les voûtes qu'un demi-jour favorable à l'effet des lignes architecturales. Les courtes réflexions que nous avons émises dans les pages précédentes nous dispensent de revenir sur le même sujet. Il est évident que les artistes chrétiens ne travaillaient pas à développer de hautes idées de symbolisme, les faits les plus saillants de la Bible et de l'Evangile, la vie de la sainte Vierge et des apôtres, les légendes des saints, uniquement pour que leurs splendides compositions flattassent l'œil du spectateur: il y a une pensée plus élevée pour inspirer leur génie et conduire leur pinceau. Le beau travail du P. Charles Cahier sur le vitrail qu'il a intitulé: *La Nouvelle Alliance*, dans la publication des verrières du XIIIe siècle de la cathédrale de Bourges, est la plus complète réfutation de cet étrange paradoxe. Nous pourrions apporter un nouvel argument en faveur de la thèse si éloquemment soutenue par les PP. Martin et Cahier en décrivant la verrière symbolique de la chapelle de la Sainte-Vierge à Tours. Nous ne nions pas, tant s'en faut, que les verrières en mosaïque et légendaires du XIIIe siècle produisent un magique effet de décoration: nous en avons fait souvent l'aveu, et nous en conviendrons toujours. Quand on regarde ces vitraux à grande distance, de manière à n'y pouvoir distinguer aucun des traits historiques, aucun personnage, on est encore frappé de la puissance de leur coloration, de l'harmonieuse distribution des couleurs, de l'ensemble de la composition. Ce n'est pas un des moindres mérites des peintres-verriers de ces siècles reculés, d'avoir si heureusement combiné les détails de leur composition, que le vitrail produise constamment un effet admirable, à quelque point de vue qu'on se place pour le regarder. Quand on le voit de près, l'attention est vivement sollicitée par les scènes qui s'y déploient dans un grand nombre de médaillons gracieusement posés au milieu des feuillages; quand on le voit de loin, le regard est fortement impressionné par le luxe des mille couleurs que nous offre la nature, mélangées avec tant d'adresse, que l'unité se retrouve toujours dans la variété. Les artistes du XVe siècle furent très-habiles dans le dessin, quand on compare leurs tableaux à ceux du XIIe et du XIIIe siècle; mais peut-on établir la comparaison entre leurs œuvres et celles de leurs devanciers sous les autres rapports? Autant les vitraux du XIIIe siècle sont hauts en couleur, d'un ton chaud et harmonieux, autant les vitraux du XVe siècle sont pâles, d'un ton froid et souvent discordant. Proclamons-le donc sans cesse, les verrières du XIIIe siècle doivent être rangées au nombre des œuvres les plus étonnantes du moyen âge: elles appellent l'attention de l'artiste, de l'antiquaire, de l'historien, du liturgiste et du théologien. Le symbolisme y trouve ses plus mystérieuses compositions; l'art y déploie ses plus riches trésors de verve, de poésie et d'enthousiasme; l'iconographie y contemple ses plus féconds modèles; l'archéologie y trouve une mine inépuisable de renseignements de tout genre.

Nous ne connaissons pas d'étude plus instructive pour l'antiquaire qui cultive le symbolisme et l'iconographie, que la comparaison des sujets sculptés aux portails et aux di-

(1) Voir *Archéologie chrétienne*, 4e édit., chez Mame, à Tours.

verses parties d'une église avec ceux qui sont peints dans les verrières. On y reconnaît la marche de l'art, mieux peut-être que partout ailleurs, parce que le double système de décoration par la sculpture et la peinture recevait sa direction d'artistes différents. La même pensée repose au fond de chaque système, très-diversement interprétée, mais toujours reconnaissable sous une expression modifiée à l'infini.

Il nous semble, après avoir patiemment examiné de nombreux vitraux et les plus célèbres portails des cathédrales de France, tels que Chartres, Bourges, Amiens, Reims, Paris, qu'on se ferait une étrange illusion si, comme l'ont avancé quelques auteurs, on s'imaginait que les arts du dessin, dans leur application à la représentation humaine, étaient dans une complète enfance au XIIIe siècle. Il y a certaines statues, à Chartres, par exemple, où les formes sont très-correctes : on y remarque une grande perfection de dessin, une pose charmante, des airs de tête naturels et gracieux, des draperies simples, nobles et bien ajustées, une expression heureuse, un caractère distingué, un style large, une facture libre et bien sentie. Ces œuvres irréprochables ne sont pas communes ; où trouve-t-on si communément les chefs-d'œuvre ? Les vitraux nous présentent également, dans certaines compositions, des groupes entiers où la critique la plus sévère et le goût le plus épuré n'ont rien à reprendre. Distribution des personnages, mouvement des figures, élégance des draperies, tout est sagement combiné : les accessoires, employés avec réserve, sont combinés de manière à faire valoir convenablement la mise en scène générale. S'il est rare de rencontrer beaucoup de groupes entiers où l'exécution réponde au but que l'artiste se propose d'atteindre, il arrive beaucoup plus souvent qu'on ne le pense vulgairement de trouver des figures isolées remarquables par les qualités que nous venons d'énumérer. On a essayé de tourner en ridicule la forme de certaines figures exécutées avec naïveté dans nos vieilles verrières; de quoi ne se moquent pas certains esprits étroits et frivoles? Mais un examen plus attentif et plus impartial n'a pas tardé à faire découvrir des formes charmantes, fines, délicates, correctes, aussi belles que ce que nos artistes les plus éminents peuvent produire de plus parfait; malheureusement on a peine à se débarrasser des préjugés : il est plus commode de blâmer que d'étudier; on a commencé par critiquer amèrement des objets que l'on ignorait, en s'appuyant sur des jugements antérieurs complétement erronés; aujourd'hui l'heure de la réhabilitation a sonné pour l'œuvre du moyen âge.

Prétendre que toutes les œuvres créées et exécutées par le moyen âge sont également parfaites, serait, en sens opposé, tomber dans le même défaut que nous combattons. C'est aux artistes studieux, après avoir longuement médité l'archéologie, à discerner le bon du mauvais, à faire la part de la timidité, et du manque de ressources, de la négligence et de l'incorrection. Ne sont-ce pas là les seuls principes qui doivent actuellement diriger les artistes dans la reproduction des verrières du XIIIe siècle? Agir autrement, ne serait-ce pas volontairement renoncer au progrès qui s'est accompli dans certaines branches de l'art? Aussi, les artistes qui aspirent à orner nos églises de vitraux dignes de nos belles verrières antiques, comme les Lobin de Tours, les Maréchal de Metz, les Lusson du Mans, ont admirablement compris qu'il fallait s'inspirer aux sources pures du moyen âge, conserver le style d'autrefois, s'astreindre aux bonnes traditions archéologiques, tout en gardant son originalité propre et en demeurant l'homme de son siècle.

Nous parlerions autrement s'il s'agissait d'une simple restauration d'un vitrage ancien : il est incontestable que le peintre-verrier du XIXe siècle doit suivre pas à pas, imiter, que dis-je, copier son modèle. Il serait, en effet, souverainement déraisonnable de rompre l'unité, l'harmonie, le ton général du travail primitif par des reprises discordantes, quelque belles d'ailleurs qu'on les suppose.

On peut rattacher sans peine ce que nous venons de dire à l'étude des types consacrés en iconographie. C'est aux époques hiératiques qu'on les observe dans toute leur pureté, alors qu'aucun élément étranger n'est venu troubler les traditions primitives. Le dépérissement de l'art chrétien ne saurait être attribué à une autre cause qu'à la décadence des sévères et saintes règles laissées à ce sujet par l'antiquité ecclésiastique. Comment l'art religieux n'eût-il pas fait un triste naufrage, quand on abandonna les types sacrés pour se lancer à la poursuite d'un ignoble naturalisme, que l'on prônait comme le suprême triomphe de l'art humain? N'est-ce pas par une conséquence nécessaire de cette déplorable apostasie, que nous voyons encore tous les jours de nos propres yeux de si révoltantes images des sujets les plus vénérables, les plus sacrés? Ah! ce n'est pas ainsi qu'en agissaient les humbles et fervents artistes qui se consacraient à la décoration de nos monuments, de nos sanctuaires, de nos autels : ils respectaient avant tout les types hiératiques adoptés par l'Eglise dans la représentation de Jésus-Christ, de la sainte Vierge, des apôtres et des saints. Ce n'est que depuis l'époque dite de la Renaissance que nos yeux sont attristés en regardant ces profanes tableaux où ils ne reconnaissent plus l'auguste visage du Sauveur, la figure modeste de la plus pure des vierges, la physionomie pensive et recueillie des apôtres, des martyrs, des vierges, des évêques et des confesseurs.

Dans toutes nos verrières, les types sont scrupuleusement reproduits d'après les mêmes données. Ce serait une erreur, cependant, d'en inférer que les mêmes cartons ont servi à l'exécution d'un grand nombre de vitraux, disséminés dans de lointains édi-

fices. On a observé, et cette remarque est fort intéressante, que dans aucune de nos cathédrales où des vitres antiques sont conservées on ne retrouve de verrières identiquement semblables. Les mêmes légendes y sont représentées, c'est vrai, mais avec des circonstances différentes, des détails particuliers, un style même un peu modifié, et des motifs extrêmement variés. N'est-ce pas là une nouvelle preuve de l'intarissable fécondité du XIIIe siècle, fécondité qui est le vrai cachet des siècles éminemment artistiques?

III.

Nous devons indiquer brièvement les caractères des vitraux peints aux trois époques principales du style ogival.

Pour ceux du XIIe et du XIIIe siècle, nous en avons parlé suffisamment dans notre article précédent, ainsi qu'à l'article VITRAUX A LÉGENDES. *Voy.* LÉGENDE.

Au XIVe siècle, une grande révolution s'opéra dans la peinture sur verre. Déjà Florence avait vu naître Cimabué, le restaurateur de la peinture en Italie. Les élèves de ce peintre célèbre répandirent partout les principes du dessin plus correct et mieux en rapport avec la nature. Le dessin, ainsi restauré, exerça une grande influence sur l'art de la peinture sur verre. On commença à faire des applications du clair-obscur, des ombres et du reflet dans les membres et les grandes draperies. Les vitraux offrirent encore des médaillons sur des fonds de mosaïque, mais les sujets y furent parfois mieux disposés, quelquefois aussi moins bien traités qu'au XIIIe siècle. Les grandes figures isolées commencèrent aussi à prévaloir. Ces figures colossales furent entourées d'une simple frise, qui suivait tout le panneau; elles étaient appuyées sur des piédestaux en forme de balustres, où l'on trouve écrit souvent soit le nom du personnage, soit celui du donateur, soit un passage de l'Ecriture. Au-dessus de la tête, on dessinait une espèce de trèfle au simple trait rouge ou blanc, suivant la couleur générale du fond. Vers le milieu du XIVe siècle, on imita sur le verre quelques détails de l'architecture ogivale : ce fut d'abord une flèche en verres de couleur, très-surbaissée, se rapprochant plus du fronton romano-byzantin que du clocheton ogival. Cette flèche est ornée, comme celles en pierre, de feuilles grimpantes.

Les amortissements des grandes fenêtres, dans leur partie cintrée, qui auparavant n'étaient remplis que de verre nu de différentes couleurs, sans autre ordre que celui des vides que formait l'ordonnance de la pierre, commencèrent à être ornés de têtes de chérubins, de corps ailés de séraphins, ou de fleurons d'une certaine étendue. On vit s'accroître de jour en jour l'usage de représenter au pied des images des saints les portraits des fondateurs des églises ou des donateurs des vitraux : on y voit aussi fréquemment leurs armoiries.

Au XIVe siècle, vers la fin, on fit la découverte et l'application des émaux colorés. C'était un pas immense qui devait amener bientôt une transformation dans l'art de peindre sur verre.

Charles V fut un protecteur zélé de la peinture sur verre. Il accorda des priviléges considérables aux peintres-verriers, et leur fit exécuter de nombreux travaux, soit pour les églises, soit pour les maisons royales. Ses successeurs héritèrent de ses bonnes dispositions, et dès lors les artistes les plus distingués ne dédaignèrent pas de dessiner des cartons pour les vitraux.

Au XVe siècle, les tableaux sur verre sont dessinés avec la plus grande délicatesse, et l'on remarque de notables progrès dans la composition. Les artistes soignèrent tous les détails avec un soin minutieux, sans avoir égard à la perspective, par un défaut commun à tous les tableaux du temps. Le cadre des personnages ou des tableaux est ordinairement très-riche, et formé de dessins d'architecture avec des guirlandes et des feuillages.

Le progrès dans l'art du dessin se continue au XVIe siècle. Raphaël avait communiqué une impulsion immense, et quoi qu'on puisse dire en faveur des anciens maîtres qui l'ont précédé, qui l'ont peut-être surpassé en quelques points et sous quelques rapports, en fait d'art chrétien, il n'est pas moins vrai de dire que ses œuvres eurent une réputation prodigieuse, et par conséquent exercèrent la plus puissante influence. La peinture sur verre le disputa à la peinture à l'huile par le fini du trait, la fraîcheur du coloris, le charme des demi-teintes, la finesse des contours, l'harmonie des couleurs, l'illusion de l'optique. Mais il faut l'avouer, la peinture sur verre au XVe et au XVIe siècle a perdu de sa puissance d'effet. Les mosaïques du XIIIe siècle, d'un ton vigoureux, l'emportent sur les charmants tableaux du XVIe, qui pâlissent de loin.

IV.

Ceux qui voudront avoir des connaissances plus étendues sur les vitraux peints consulteront les ouvrages suivants : *Monographie de la cathédrale de Bourges*, Vitraux du XIIIe siècle, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier; *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, par MM. les chanoines Bourassé et Manceau; *Vitraux de la cathédrale de Tournay*, par MM. Capronnier, Descamps et Le Maistre d'Anstaing; *Considérations sur les vitraux anciens et modernes*, par M. E. Thibaud; *Histoire de la peinture sur verre*, par M. de Lasteyrie; *Histoire de la peinture sur verre*, par M. Winston (en anglais); *Manuel de la peinture sur verre*, par M. Reboulleau.

VIVE ARÊTE. — Une *vive arête*, c'est une arête taillée nettement. Ainsi, les nervures prismatiques du style ogival flamboyant sont taillées avec beaucoup de netteté, et les arêtes en sont très-vives. Le profil en est fort compliqué.

VOILES. — Relativement aux voiles qui

fermaient l'entrée des églises et le sanctuaire, nous ne pouvons donner de meilleurs renseignements qu'en transcrivant ici une note du P. Lebrun à son édition des œuvres de saint Paulin. *Voy.* COURTINES et RIDEAUX.

« Solemne olim fuit vela liminum foribus appendere. Paulinus, *Nat.* VI :

. . . . . Qui pulchra tegendis
Vela ferant foribus.

Imo tota templi facies cum portis ornata erat. Machabæorum I, cap. IV : *Et ornaverunt faciem templi coronis aureis, et scutulis, et dedicaverunt portas et pastophoria, et imposuerunt eis januas.* Crebra velorum ante regias seu majores templi portas mentio apud Anastasium Bibliothecarium in Leone III de templo sancti Petri : « Fecit vela alba holoserica majora tria, quæ pendent ante regias in introitu. » Idem ibidem de templo sanctæ Mariæ ad Præsepe : « Fecit velum aliud majus album, quod pendet ante regias majores in introitu. » Ibidem de templo B. Mariæ : « Fecit super ipsas regias velum modicum fundatum, etc., et alia Tyria super regias majores in ingressu basilicæ cum periclysi de fundato. » Item : « velum rubeum, quod pendet ante regias majores. »

« Non in limine tantum erant vela, sed et ante sacrarium. Sic olim in templo Salomonis erat velum ante Sancta sanctorum, II Paralip. III ; Josephus, lib. VIII *Antiq.*, cap. 2, *Velum adyti,* de quo Paulinus, carmine 15 :

Tunc et discusso nudata altaria velo
Amisere sacri relligionem adyti.

« Clemens, si forte, epist. 2 ad Jacobum : « Cura sit ostiariis, ne quis negligens aut ignarus ad velum januæ domus Domini manus incondite tergat, quia velum atrii domus Domini sanctum est. » Hieronymus, epist. 3, ad Heliodorum : « Nepotianus erat sollicitus, si niteret altare, si parietes absque fuligine, si janitor creber in porta, vela semper in ostiis, si vasa loculenta. »

« In altaribus quoque vela erant et pallæ. Mach. I, cap. IV, v. 51 : *Et posuerunt super mensam seu altare panes, et appenderunt velamina.* Clemens Romanus, uti vulgo profertur, epistola 2 ad Jacobum : « Pallæ altaris solæ in ea pelvi laventur. » Theodoretus, lib. I *Histor.* cap. 31 : « Ornabatur autem et divinum altare regiis velis et donariis aureis gemmatis. » Fortunatus, lib. II, carmine 3, de oratorio crucis apud Turones per Gregorium Turonensem excitato :

Denique sancta cruci hæc templa Gregorius offert,
Dum pallas coperit signa gerendo crucis ;

id est, dum pallas cruce insignitas cooperit, quod ex mente ejus est, dum altare pallis cruce insignitis cooperit, quæ *pallas* mox *velæ* vocat.

Atque dicata cruci condita vela placent.

Anastasius in Stephano IV : « Super altare in ecclesiæ sancti Laurentii coopertorium fecit, et inter columnas altaris dextra lævaque vela alba. » Item : « In circuitu altaris fecit tetravela octo, quatuor ex albis, quatuor ex coccino. » Concilium Toletanum XII, cap. 7 : « Qui insana temeritate abrepti altaria nudantes, sacratis vestibus exuunt. »

« Vela templorum sæpius sanctorum imaginibus erant insignita, maxime eorum quibus offerebantur. Evodius, lib. II, cap. 4, *de Miraculis sancti Stephani,* meminit veli divinitus oblati cum imagine sancti Stephani crucem gestantis, et draconem pede calcantis, quod ad memoriam sancti Stephani suspensum est. »

VOLUMEN. — Ce mot correspond au mot français *livre*, et signifie un *rouleau*, du latin *volvere*, parce que les anciens écrivaient sur des peaux, des papyrus, etc., en longues bandes, qu'ils roulaient ensuite autour d'un bâton. On trouve fréquemment la figure de Notre-Seigneur dans les Catacombes, ayant en main un *volumen*, ou ayant à ses pieds un petit coffret où l'on en voit plusieurs, placés suivant la coutume ordinaire.

VOLUTE. — On donne le nom de *volute* à tout ornement ou partie d'ornement qui s'enroule en spirale sur lui-même. La volute entre dans la décoration des chapiteaux ionique, corinthien et composite. Elle sert aussi d'ornement au modillon et à la console. Le centre de l'enroulement, ordinairement rempli par un petit fleuron ou rosette, s'appelle *œil* de la volute, et sa cannelure se nomme *canal.*

Les volutes n'existent guère dans l'architecture du moyen âge, à moins que l'on ne regarde les feuilles recourbées en *crochet* comme des espèces de volutes.

Dans certains édifices romano-byzantins, comme à l'Abbaye-aux-Dames, à Caen, il y a des volutes formées par des cornes de bélier. Ne devrait-on pas trouver dans ces cornes de bélier l'origine véritable de la volute?

VOUSSOIR. — *Voussoir* est synonyme de CLAVEAU (*Voy.* ce mot). On appelle ainsi toute pierre cunéiforme qui entre dans la construction d'un arc ou d'une voûte.

VOUSSURE. — La voussure est l'intrados décoré de figures de ces grands arcs qui couronnent les portes d'église. A partir du XIIe siècle, les voussures des portails principaux furent chargés de statues et de statuettes, et cette coutume n'a pas cessé d'être en usage jusqu'au XVIe siècle.

VOUTE. — La construction des voûtes appareillées constitue une des principales découvertes de l'art de bâtir, et l'on peut dire que les progrès de cet art se peuvent surtout constater par le perfectionnement apporté dans la manière et les procédés de cette construction. On y trouve, en effet, tous les genres de difficulté que peut présenter à l'architecte la science si compliquée de l'art de bâtir, et mille problèmes que connaissent ceux-là seulement qui ont étudié la question au point de vue pratique. Les architectes versés dans l'étude des monuments religieux du moyen âge savent par quelles phases a successivement passé la science pratique de l'érection des arcs et des voûtes. D'abord

lourdes et grossières, et ne recouvrant que d'étroits espaces, comme les absides, elles ne se développèrent qu'au XIe siècle. Mais alors la forme de la voûte en plein cintre leur occasionna de nombreuses déceptions. Cette espèce de voûte, élevée au-dessus d'une large nef, pèse considérablement sur ses points d'appui, et les pousse au vide, vers leur sommet. Beaucoup d'églises romano-byzantines de la seconde époque ont ainsi perdu leurs voûtes, qui n'ont pas tardé à s'écrouler sous le poids de leur masse et par l'écartement des murailles. L'expérience éclaira. On bâtissait des voûtes d'arête dès le commencement du XIe siècle : il y en a de cette forme sur les bas-côtés de la region absidale de l'église de Preuilly et de celle de Saint-Étienne de Nevers. Dans ces mêmes églises, les voûtes des collatéraux de la nef majeure sont en quart de cercle dont le sommet vient s'appuyer en arc-boutant sur la muraille du grand comble. C'était un progrès, et on y découvre une préoccupation de solidité qui montre que les constructeurs comprenaient la pesanteur considérable de la voûte en berceau. Bientôt, à la fin de ce même XIe siècle et au commencement du XIIe surtout, on fit un pas immense dans l'art de bâtir les voûtes : on établit des arcs-doubleaux d'une grande force et des nervures en *croisées d'ogives*. Le problème était résolu, et à part certaines améliorations de détail qui eurent lieu plus tard et successivement, le système de la construction des voûtes était généralisé, c'est-à-dire, qu'il avait ses principes, ses règles, ses procédés, sa théorie, en un mot. Beaucoup d'églises du XIIe siècle ont été conservées jusqu'à nos jours, et leurs voûtes sont dans un état surprenant de conservation. Qu'on examine les voûtes savantes élevées au milieu du XIIe siècle, et qu'on dise si les savants et ingénieux *maîtres-maçons* qui les ont bâties ne connaissaient pas tous les secrets de cette délicate et importante partie de la science de la construction ? Y a-t-il rien de plus élégant et de plus solide à la fois que les voûtes de Saint-Maurice d'Angers, de la salle de l'hôpital Saint-Jean à Poitiers, de l'église de Saint-Maurice de Chinon, au diocèse de Tours ? Tous ces édifices furent élevés, dans leurs parties les plus remarquables, au milieu même du XIIe siècle. Au XIIIe siècle, les voûtes s'élevèrent à une hauteur considérable. Pour éviter les inconvénients de la poussée, quoique le poids des voûtes fût habilement réparti sur les piliers et colonnes, par le moyen des arcs-doubleaux et des croisées d'ogives, on construisit à l'extérieur des contre-forts et des arcs-boutants, qui vinrent s'appuyer précisément à l'endroit où la poussée pouvait avoir lieu et où il y avait à craindre quelque écartement. *Voy.* ARC-BOUTANT, CONTRE-FORT.

Au XVe siècle, les nervures des voûtes se compliquèrent considérablement, non pas pour le besoin de la construction, mais pour l'ornementation. Les Anglais ont construit, sous ce rapport, de vrais chefs-d'œuvre, comme la chapelle de Windsor, la chapelle du collége du Roi, à Cambridge, et diverses parties accessoires dans plusieurs grandes cathédrales. *Voy.* CATHÉDRALES, SALLES CAPITULAIRES, CLOÎTRES. Nous avons parlé déjà des voûtes avec quelques détails aux articles où sont indiqués les caractères archéologiques des diverses périodes architectoniques.

Nous devons maintenant faire connaître les différentes espèces de voûtes.

Les premières voûtes que l'on connaisse sont celles qui existent dans les monuments égyptiens. L'origine de ces voûtes est simplement une portion de sphère creusée dans le rocher ou dans un bloc de pierre qui recouvre des espèces de petites chapelles ou petits temples. D'autres voûtes sont faites avec plusieurs pierres posées les unes sur les autres en encorbellement, c'est-à-dire de manière que l'extrémité de chaque pierre dépasse celle sur laquelle elle est posée. Ces pierres restaient quelquefois entièrement brutes ; parfois l'extrémité en encorbellement était taillée, de sorte que l'ensemble de la voûte était en plein cintre ou en ellipse, ou affectait toute autre forme circulaire. On conçoit que les voûtes de ce genre ne pouvaient pas avoir une grande portée : le système de construction s'y opposait. Le monument connu des antiquaires sous le nom de *tombeau d'Atrée* est un des plus curieux, en ce genre, que l'antiquité grecque nous ait légués. Mais les Etrusques et les Romains passent, avec raison, pour avoir construit les premiers, des arcs et des voûtes appareillés. Vitruve nous apprend que les Latins appelaient les voûtes *fornicationes* et *concamerationes*. Chez les Grecs, elles étaient désignées sous le nom de ἄψις, ψάλις καμφθεῖσα, καμάρα, οἶκος κεκαμώμενος, στέγη καμαρώτη, στέγη περιφερής.

Les *maîtresses voûtes* sont les principales voûtes d'une église.

Une *petite voûte* est celle qui ne couvre qu'un passage, une porte, une rampe, ou toute autre partie de petite dimension.

Une *voûte double* est celle qui est construite au-dessus d'une autre, pour raccorder la décoration intérieure avec l'extérieure, ou pour tout autre but que se propose l'architecture : telle est celle du dôme des Invalides à Paris, et de Saint-Pierre à Rome.

On appelle *voûte cylindrique* ou *annulaire*, celle dont la douelle a le contour de la surface d'un cylindre ou d'un anneau, ou en demi-cercle, et qu'on appelle aussi quelquefois *voûte en berceau*, ou *berceau droit*, ou *voûte en plein cintre*

Une *voûte conique* est celle dont la douelle a la forme de la surface d'un cône, et que les ouvriers appellent *voûte en canonnière* et *trompe*.

Une *voûte hélicoïde* ou *en vis* est celle qui est cylindrique ou annulaire, mais dont l'axe s'élève en tournant autour du noyau.

On désigne sous le nom de *voûtes mixtes* ou *irrégulières*, celles qui tiennent des es-

pèces précédentes, auxquelles il faut toujours les rapporter; telles sont les voûtes connues sous les noms de *voûte biaise*, *voûte en limaçon*, *voûte rampante*, *voûte de cloître*, *voûte d'arête*, etc.

Une *voûte sphérique* est celle qui est circulaire par son plan et son profil, et que les ouvriers appellent *cul-de-four*.

Une *voûte biaise* est celle dont les murs ne sont pas d'équerre avec la face.

Une *voûte en limaçon* est toute voûte sphérique ou elliptique, surbaissée ou surmontée, dont les assises ne sont pas posées de niveau, mais en spirale.

La *voûte rampante* est celle qui est inclinée à l'horizon: telles sont celles qui suivent la pente d'un escalier.

Une *voûte en arc de cloître* est celle qui est formée par quatre portions de cercle dont les angles sont rentrants; on l'appelle aussi *voûte d'angle*.

On appelle *voûte d'arête* celle qui est formée par la rencontre de deux berceaux qui se croisent.

Une *voûte en cul-de-four* ou *calotte* est celle dont le plan et le profil sont circulaires.

Une *voûte en plein cintre* est celle dont la courbure est toujours en demi-cercle, ou une portion du cercle.

Une *voûte surbaissée* ou *elliptique*, ou en *anse de panier*, est celle dont la courbure est une portion d'ellipse.

Une *voûte surmontée* est celle qui a plus de hauteur que le demi-cercle.

On appelle *voûte d'ogive* celle qui est formée d'arcs de cercle qui se coupent; elle est composée de différentes nervures, qu'on appelle *formeret*, *arc-doubleau*, *croisée d'ogive*, *lierne*, *tierceron*, *pendentif*. Voy. Nervures.

Une *voûte à compartiments* est celle dont la douelle est enrichie de sculptures ou de peintures.

X

XYLOIDIQUE. — Après tant d'autres auteurs, M. Amaury Duval propose une explication nouvelle de l'origine du style ogival. Suivant lui, l'architecture chrétienne devrait être appelée, non pas gothique, mais *xyloïdique*, attendu que les monuments qui en sont l'expression « ne sont rien que la copie des anciennes églises, primitivement construites en bois. »

Z

ZIGZAG. — Le *zigzag* est un ornement courant très-usité dans les édifices de la période romano-byzantine. On dit *chevron* plus convenablement que Zigzag (*Voy.* ce mot). Lorsque ces ornements sont disposés de sorte que le sommet d'un chevron est opposé au sommet d'un autre chevron, on dit qu'ils sont *contre-chevronnés*.

ZODIAQUE. — Sur les pieds-droits du portail de quelques églises du XII[e] et du XIII[e] siècle, on voit sculptés les signes du zodiaque.

Nous avons déjà parlé de ce sujet assez longuement. *Voy.* Allégorie.

ZOOLOGIE MYSTIQUE. (*Voy.* Animaux symboliques, Tétramorphe.)

Il suffit d'ouvrir nos livres saints pour nous convaincre que les auteurs sacrés se sont souvent servis des animaux comme symboles des vertus ou des vices. Le Sage engage à jeter les yeux sur la prévoyante fourmi; David demande les ailes de la colombe, afin de s'envoler jusque dans le sein de Dieu et de s'y reposer. Pour indiquer au juste qu'il n'a rien à craindre de la ruse ni de la force de ses ennemis, il lui annonce qu'il marchera sur l'aspic et le basilic, et qu'il écrasera le lion et le dragon. Isaïe, voulant exprimer la douceur et la patience du Sauveur, le représente comme un agneau qui n'ouvre pas la bouche pour se plaindre devant celui qui lui enlève sa toison. L'Évangile consacre les mêmes symboles. Jésus-Christ recommande à ses disciples la prudence du serpent et la simplicité de la colombe; il leur déclare qu'il les envoie comme des agneaux au milieu des loups, et quand il nous parle de sa tendresse, il la compare à celle de la poule inquiète qui veut réunir ses poussins sous ses ailes.

Consultons les saints Pères: Tertullien, saint Basile, saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, et en général tous ceux qui ont écrit sur les œuvres de la création admettent les mêmes symboles et les développent, non point d'une manière arbitraire, mais d'après des règles déterminées. « Je connais les lois des allégories, dit saint Basile, en exposant le symbolisme animal; ce n'est pas moi qui les ai établies, mais je parle d'après ceux qui nous les ont transmises après les avoir méditées: *Novi leges allegoriarum, et si non a me inventas, ab aliis tamen elaboratas teneo.*» (S. Basil., *Hexamer.* hom. 9.)

Dans le grand livre de la nature, commenté par les Pères, les chrétiens purent reconnaître non-seulement les admirables perfections du Créateur, mais encore les vertus qu'ils avaient à pratiquer pour lui être agréables. La prévoyance de l'abeille et de la fourmi, la soumission du chameau, la sobriété de l'âne, l'hospitalité exercée par la corneille, la piété filiale de la cigogne, la reconnaissance et la fidélité du chien, la vigilance de l'oie et du coq, la confiance de l'alcyon, l'humble travail du bœuf, la discipline de la grue, la douceur et la patience de

l'agneau, l'innocence, la candeur et la simplicité de la colombe, la vigilance maternelle du rossignol, la force de l'éléphant, le courage du lion, l'amour généreux qu'éprouvent pour leurs petits l'hirondelle, la poule, l'ours et le tigre lui-même, furent pour l'âme fidèle de continuels sujets de méditation.

Le cerf, emblème de l'amitié constante, et qui se réfugie sur les montagnes élevées, *montes excelsi cervis*, pour éviter les traits du chasseur, apprit au chrétien à élever, dans les dangers, ses pensées vers le ciel.

Le phénix, qui renaît de ses cendres, et le paon, qui se revêt de plumes nouvelles, furent les emblèmes de la résurrection et de l'immortalité : *Florebit enim sicut phœnix, id est de morte.* (Tertull. *de Resurrect.*)

L'aigle, qui va porter son nid sur les lieux les plus élevés, et qui établit sa demeure dans les rochers, fut le symbole de la vie contemplative que les orages de ce monde ne sauraient troubler. (S. Grég. *Moral.* lib. xxxi, cap. 22.)

On pourra consulter, sur la zoologie mystique, l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier, chap. 32; — un article intitulé : *Quelques points de zoologie mystique*, par l'abbé Cahier, et inséré dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, 3ᵉ série, tom. VII, pag. 119; — un travail très-remarquable de madame Félicie d'Ayzac, intitulé : *Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denis ;* — des extraits des *Bestiaires* du moyen âge et de curieuses figures gravées dans les *Mélanges d'histoire et d'archéologie*, tom. II.

FIN DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

Appendices.

I.

RÉSUMÉ DES CARACTÈRES ARCHITECTONIQUES,

OU

PETIT COURS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE,

APPLIQUÉ SURTOUT A L'ARCHÉOLOGIE DES ÉGLISES.

INTRODUCTION.

Suivant l'institution primitive, Dieu ne devait pas avoir dans l'univers d'autre temple que celui que ses propres mains avaient construit et orné si magnifiquement, c'est-à-dire, le monde lui-même, avec ses merveilles. L'homme, pur et innocent, en devait être le prêtre, et il était chargé d'offrir au Créateur l'hommage intelligent de la nature entière. Ce temple, assurément, était bien digne de Celui qui devait y être adoré, ou du moins dans notre faiblesse nous ne saurions rien concevoir de plus solennel ; les proportions ne diminuent pas l'idée que nous devons avoir de sa suprême grandeur, et la richesse des ornements ne permet pas à l'âme de tomber dans une froide indifférence. Quel temple, en effet, que celui qui a pour aire la terre tapissée de fleurs et de verdure, pour colonnes les montagnes chargées de forêts sombres, pour voûte le firmament azuré, pour flambeaux les astres du ciel !

Mais quand le péché eut forcé Dieu à briser lui-même les plus beaux ornements de son œuvre, quand l'homme surtout eut subi les effets de sa dégradation, alors s'opéra dans la nature un changement déplorable. L'intelligence et le cœur de l'homme s'éprirent pour les choses sensibles, et la vue des objets de la nature, bien loin de porter sa pensée et ses affections vers l'Auteur de l'univers, ne servit qu'à donner un nouvel aliment à ses convoitises terrestres. Ce fut alors que les hommes pieux, fidèles à rendre à Dieu le culte qui lui est dû, sentirent la nécessité de séparer de l'espace universel un espace particulier qu'ils sanctifièrent et où ils appelèrent les bénédictions du ciel. Cette tentative était-elle sacrilége aux yeux de Celui que *le ciel et l'univers ne sauraient contenir, qui appuie ses pieds sur la terre comme sur un escabeau, et qui de sa substance remplit l'immensité?* Non, Dieu approuva cet acte, et lui-même il donna plus tard le plan

du premier sanctuaire qui fut consacré par les Israélites à l'exercice de son culte.

Ce premier sanctuaire, dont le nom est demeuré en vénération chez les juifs et les peuples chrétiens, fut le tabernacle. Chez les uns, comme chez les autres, c'est le *tabernacle d'alliance ;* chez les Israélites il renfermait les tables de la loi, la manne et l'arche sacrée ; chez les chrétiens il contient l'eucharistie, ce pain descendu des cieux, gage de la loi de grâce. Le tabernacle hébraïque n'était pas un temple proprement dit; il était portatif, parce que la nation juive n'avait pas encore de demeure permanente. Plus tard, après de longues années de gloire et d'épreuves, mais toujours de bénédiction, le peuple choisi, sous la direction de Salomon, construisit un temple d'une incomparable beauté, la merveille de l'Orient et l'honneur de la nation. Dieu daigna montrer encore qu'il approuvait cette innovation pieuse en remplissant de sa gloire le temple de Jérusalem, le jour même où il reçut une solennelle dédicace. Ce temple, consacré d'une manière si éclatante, témoin de tant de prodiges, fut longtemps le seul lieu de la terre vraiment saint et béni, le seul où Dieu reçût des honneurs dignes de sa souveraine majesté, le seul où l'on pouvait plus spécialement recueillir les fruits admirables de la grâce et du salut.

Enfin brillèrent sur le monde ces jours de bénédiction, ces jours de rédemption si impatiemment attendus ; les prophètes les avaient salués de loin à travers les siècles, de leurs ardents soupirs et de leurs vœux enflammés, sans pouvoir être témoins des miracles de la régénération du monde. Le sang d'une auguste victime a racheté l'univers : *le décret de damnation porté contre le genre humain a été déchiré.* Alors la miséricorde divine ne fut pas spécialement manifestée à une seule nation de la terre ; alors le temple de Jérusalem ne fut pas le seul lieu où Dieu voulut être invoqué pour accorder ses bienfaits. *Dans tous les lieux du monde on offre la victime sans tache*, suivant le langage inspiré d'un prophète; depuis l'Orient jusqu'à l'Occident, depuis les plages brûlées du Midi, jusqu'aux régions glacées du Nord, partout s'élèvent des temples à la gloire de Dieu, et à l'honneur de Jésus-Christ, son Fils unique, notre Sauveur.

A partir de la prédication apostolique, nous voyons s'opérer dans la société une de ces étonnantes transformations qui ne peuvent en aucune façon être expliquées par la philosophie humaine. La religion chrétienne changea complétement l'organisation sociale du monde antique. Ce travail ne s'acheva pas en quelques années ; trois siècles furent nécessaires pour l'accomplissement entier d'un tel prodige. Pendant de longues années les chrétiens, proscrits et persécutés, furent obligés de se réfugier dans les entrailles de la terre. C'est dans la profondeur des catacombes romaines et des cavernes que nous devons aller chercher les premiers monuments de l'antiquité chrétienne. Enfin, la conversion de Constantin ouvrit au christianisme une voie où il fit naître des merveilles de toute espèce dans les différentes branches des beaux-arts.

C'est un grand et beau spectacle de pouvoir contempler la marche et les développements de l'architecture appliquée à la construction des églises, sous l'influence des idées chrétiennes. L'art de bâtir, dans le cours des siècles, subit diverses phases de perfectionnement ou de dégénérescence : c'est une étude profondément instructive de pouvoir en saisir les causes et les effets. On a dit et répété souvent que la science de l'histoire était très-propre à former le jugement et le cœur, et que celui qui la possédait pouvait s'approprier l'expérience des hommes et des faits; nous ajouterons que celui qui s'applique à connaître les différentes évolutions de l'architecture chrétienne, à ses périodes de gloire et de décadence, peut pénétrer bien avant dans la connaissance de l'état religieux, intellectuel, scientifique et moral des peuples de l'Europe. Toutes les sciences humaines sont tributaires du grand et difficile art de construire, et, sans parler de l'empreinte laissée par le génie chrétien dans les édifices du moyen âge, ce serait déjà se proposer un noble but que de chercher à se rendre compte du mouvement immense qui fut communiqué à certains siècles privilégiés. Nous osons dire que l'architecture fut l'art par excellence des siècles de foi, et que le christianisme s'est plu à lui donner une partie de la séve divine qu'il fait couler dans toutes ses œuvres et ses institutions. Nos immenses cathédrales, cette expression sublime de l'art de bâtir au XIIIe siècle, ne sont pas des œuvres mortes, où l'œil regarde des formes roides, compassées, froides, monotones; on y sent, pour ainsi dire, palpiter la vie ; elles sont remplies de cette *mens divinior* dont on sent malgré soi la présence ; les dispositions principales sont animées d'un symbolisme expressif ; tout y brille de l'éclat que sait communiquer à ses produits l'inspiration chrétienne ! Au point de vue religieux, comme au point de vue artistique, rien n'est plus digne d'admiration que les splendides monuments de l'ère ogivale !

Chapitre Ier.

Des catacombes et des cryptes.

Sous la ville de Rome, et sous les campagnes environnantes, se trouvent creusées dans le sol une quantité prodigieuse de galeries souterraines qui s'entre-croisent dans toutes les directions. Ces excavations durent leur origine au besoin que l'on eut d'employer dans les constructions le *tuf volcanique*, comme ciment très-solide pour unir les appareils de maçonnerie. A mesure que la ville s'agrandit et s'emplit de monuments, les travaux d'extraction de la pouzzolane, ou tuf volcanique, se développèrent, et les voies souterraines acquirent des dimensions extraordinaires. Les anciens Romains les appelaient *sablonnières* ou *carrières*, ainsi que cela ressort de nombreux passages des historiens

latins. On redoutait le voisinage des ouvertures des carrières, parce que souvent, aux approches de la nuit, elles donnaient asile aux voleurs et aux assassins qui tombaient à l'improviste sur les passants. Cicéron, dans sa harangue pour Cluentius, parle d'un meurtre commis près des carrières de sable.

Dès que le christianisme eut pénétré à Rome, il y fut persécuté par les édits cruels des empereurs. Comme les premiers convertis appartenaient en grand nombre à la classe du peuple, ils cherchèrent dans la profondeur des catacombes un refuge contre leurs oppresseurs. Beaucoup d'entre eux appartenaient aux malheureux employés au travail des carrières; ils étaient donc propres à servir de guides à leurs frères, et à les mener dans des souterrains inaccessibles aux regards et aux poursuites des tyrans. C'est pendant trois siècles, à peu près entiers, sauf quelques rares et courts instants durant lesquels le feu de la persécution s'apaisait, que les chrétiens, avec leurs pontifes et leurs familles, vécurent dans les entrailles de la terre.

On conçoit sans peine que ce long séjour des chrétiens dans les catacombes a contribué à déposer dans une foule d'endroits des monuments vénérables d'antiquité ecclésiastique. Aussi la plupart de nos croyances peuvent-elles trouver d'éloquents témoignages de confirmation parmi les débris amassés dans les étroites et obscures galeries des cimetières sacrés.

Nous employons ici ce mot de *cimetières* pour passer à un autre ordre de considérations. Les chrétiens ensevelirent les martyrs et les membres de leurs familles dans les lieux où ils passaient eux-mêmes leur vie, et où chaque jour se célébraient les augustes mystères de la religion. Il suffit aujourd'hui d'entrer dans quelqu'une des catacombes pour se faire une juste idée du nombre des sépulcres et de la manière dont ils sont disposés. La plupart des tombeaux portent une inscription, ou bien le monogramme du Christ, ou encore quelques emblèmes d'une signification chrétienne. On a découvert dans un certain nombre d'inscriptions grecques et latines de magnifiques expressions au sujet de la foi catholique : plusieurs sont pleines de poésie et respirent cette sensibilité douce et pieuse qui est un des plus beaux présents que le christianisme ait faits à l'humanité. La religion païenne était trop froide pour faire germer dans le cœur des sentiments comme celui qu'une mère fit graver sur la tombe d'un enfant chéri, mort à trois ans et ravi à son amour à l'aurore de la vie :

O mon très-doux fils, tu vis dans l'éternité,
Tu n'oublieras pas ta mère, de même que
Ta mère ne t'oubliera jamais.
Repose en paix en Jésus.

On a extrait des caveaux des catacombes beaucoup de corps saints que nous vénérons comme des reliques. Ici, comme en toutes choses, brille la sagesse de l'Eglise romaine. Ce sont uniquement les ossements des martyrs que l'on expose sur les autels à la vénération publique, et leur sépulture est évidemment désignée par des signes spéciaux, comme la *fiole de sang*, ou même une inscription particulière.

C'est avec un sentiment bien vif de respect et de foi que l'on contemple ces tombes des saints. Comment ne pas éprouver en son cœur un peu de l'énergie de la foi de ces courageux athlètes, quand on considère leur dévouement, leur courage et leur mort?

Outre ces tombeaux, généralement d'une simplicité presque grossière, mais élevés de la main des hommes du peuple, il en existe de plus somptueux. Ce sont des *sarcophages* en marbre. Ces tombeaux sont extrêmement curieux pour l'histoire des arts chrétiens et pour suivre la marche des beaux-arts, considérés en général. Ce sont les plus intéressantes compositions de la sculpture à la fin du IIIe siècle ou au commencement du IVe. Les sujets qui y sont le plus souvent reproduits sont des scènes empruntées à la Bible ou à l'Evangile. Notre-Seigneur y est très-fréquemment représenté sous les traits du *bon pasteur*. On y voit aussi le portrait de la sainte Vierge, tenant entre ses bras son divin enfant. Ces portraits ne sont pas authentiques probablement; on ne saurait cependant se refuser à y reconnaître des traces de la tradition qui a dû se conserver parmi les chrétiens sur la personne adorable du Fils de Dieu et sur sa bienheureuse Mère.

Il est impossible d'exprimer convenablement les impressions que l'âme éprouve quand on parcourt les souterrains des catacombes. On se représente aisément ces temps de ferveur et d'enthousiasme religieux, quand les premiers chrétiens étaient sans cesse exposés à la fureur des tyrans, et qu'ils venaient retremper leur ardeur et leur foi au milieu des saintes assemblées qui se tenaient dans les allées obscures des grottes souterraines. Rien n'était plus propre à exercer sur leur esprit une de ces impressions puissantes qui élèvent le courage jusqu'à l'intrépidité, que le spectacle qui s'y montrait à leurs yeux. Au milieu de l'assemblée chrétienne, l'évêque célébrait le divin sacrifice sur un autel qui n'était autre chose qu'un tombeau. Quel était donc celui qui reposait dans ce tombeau? C'était un des chrétiens qui venait de mourir dans les supplices, en confessant la foi de Jésus-Christ; c'était un des frères, des amis, des compagnons de ceux qui étaient réunis pour prier. Quel sublime spectacle! le sang d'un Dieu, en coulant sur l'autel venait se mêler au sang du martyr qui gisait sous le même autel! Il suffit d'avoir encore quelques restes de foi chrétienne pour comprendre les émotions qui naissaient de la vue de ces rapports mystérieux des tombes et des autels!

CHAPITRE II.

Des basiliques et des premières églises.

A peine Constantin le Grand fut-il monté sur le trône des Césars, que l'Eglise vit ces-

ser ces temps d'épreuves et de souffrances où ses enfants étaient décimés par la persécution. Les évêques, délivrés de toute inquiétude, purent offrir aux regards étonnés du monde la majesté du culte chrétien. Ils eurent à leur disposition les temples, trop longtemps souillés par les superstitions de l'idolâtrie; mais ils ne consentirent pas à consacrer au vrai Dieu des édifices bâtis à l'honneur du démon. D'ailleurs, les temples païens étaient trop étroits pour enfermer la multitude des fidèles, et cela se conçoit aisément par la différence des doctrines religieuses. Le paganisme ne laissait approcher des autels que les sacrificateurs, les grands et les initiés, tandis que le christianisme, embrassant l'humanité tout entière, et surtout la classe si nombreuse et trop souvent si souffrante du peuple, appelait auprès du sanctuaire la multitude, sans acception de condition, de fortune et de rang. C'est pour cela que les évêques préférèrent de vastes édifices dont la destination, jusque-là purement civile, ne présentait aucun empêchement à leur dédicace au culte chrétien. Les *basiliques* commerciales furent donc choisies pour être appropriées aux cérémonies et à la liturgie de la religion nouvelle.

Nous devons d'abord donner une idée exacte de la disposition de la basilique civile, et de sa transformation en église.

Les basiliques avaient un usage multiple : elles servaient surtout à rendre la justice, et souvent elles étaient employées aux usages du commerce, comme bourses, bazars ou halles. L'édifice était divisé en trois nefs, dont celle du milieu était plus large que les deux bas-côtés. En face de la nef centrale était le *tribunal* ou *abside*, où siégeait le juge principal. Autour du trône du président étaient des siéges accessoires pour les juges assesseurs. A la partie supérieure des trois nefs était un espace réservé aux gens de la justice, avocats, greffiers, etc., nommé *transsept*. La multitude se plaçait dans les collatéraux de manière à pouvoir suivre les débats et la procédure.

Rien n'était plus simple que l'appropriation de cette basilique au service du culte chrétien. L'évêque, assisté de son clergé, se plaça au fond l'abside, l'autel fut élevé en avant et presque au milieu du transsept, lequel fut réservé aux chantres et aux clercs mineurs, et prit le nom de chœur. Les fidèles se rangèrent dans les nefs mineures, les hommes à droite, les femmes à gauche. Cette séparation des sexes fut longtemps observée à l'intérieur de nos églises. Les catéchumènes, les pénitents publics et les étrangers se plaçaient à la partie inférieure de la nef majeure, et sortaient de l'église après l'homélie ou l'instruction qui se faisait après la lecture de l'Evangile.

Les chrétiens ne tardèrent pas à introduire dans le plan de la basilique des modifications importantes, inspirées par le besoin ou les convenances de la liturgie. Nous mentionnerons seulement ici une modification extrêmement intéressante qui trouve sa raison dans le symbolisme chrétien. Les branches du transsept s'étendirent latéralement de manière à représenter dans le plan géométral la figure exacte d'une croix. Cette forme n'a pas disparu de nos églises depuis le siècle de Constantin, et c'est une donnée essentielle de la disposition des grands édifices religieux. Une autre modification qui a exercé une haute influence sur les développements postérieurs de l'architecture sacrée, c'est l'introduction ou plutôt l'invention d'une nouvelle forme architecturale. Jusqu'alors les constructeurs avaient constamment appuyé l'architrave sur le tailloir du chapiteau des colonnes : la ligne horizontale reliait ainsi les principaux membres de l'édifice dans l'unité. Les architectes chrétiens employèrent l'arc pour réunir les piliers les uns aux autres. Nous ignorons par quels motifs précisément ils se décidèrent à quitter l'architrave antique pour adopter une disposition différente. On a donné de ce changement des raisons plus ou moins vraisemblables qu'il est inutile de relater ici. Quoi qu'il en soit, l'arcade sur colonnes apparut pour la première fois dans nos constructions religieuses comme forme régulière et systématique. A travers tous les siècles du moyen âge, cette disposition architectonique a pris de magnifiques accroissements jusqu'à ce que nous ayons vu se formuler clairement le principe admirable qui préside à l'arrangement des travées dans nos cathédrales ogivales.

C'est ainsi que, par une filiation merveilleuse, nous trouvons les développements de nos églises en germe dans les premières constructions chrétiennes. Les transformations se font successivement, et comme jamais il n'y a brusque interruption entre une forme importante et une autre forme également caractéristique, nous trouvons des lignes de transition qui servent à indiquer le passage insensible d'une forme systématique à une autre.

Chapitre III.

Architecture romano-byzantine.

Dès que la religion chrétienne fut à même d'appliquer son génie propre à la construction des monuments sacrés, nous voyons apparaître une architecture accompagnée de caractères particuliers. De même que l'Eglise, suivant le cours ordinaire des choses, fut obligée d'exprimer ses dogmes dans la langue vulgaire, malgré la difficulté qu'elle rencontrait dans divers mots dont la signification avait besoin d'être modifiée, de même elle fut contrainte d'employer les procédés généraux de l'art de bâtir pour élever ses édifices. Ces premiers édifices, précisément à cause de la prédominance des éléments de l'architecture romaine, furent appelés *romans* par les archéologues: et comme de nouveaux principes venus de Byzance ou Constantinople, ne tardèrent pas à introduire de profondes modifications dans l'art de l'Occident, les constructions bâties sous cette double in-

fluence furent appelées *romano-byzantines*.

Le règne de l'architecture romano-byzantine fut très-long, et les antiquaires en ont partagé la durée en trois époques. La première s'étend depuis le ve ou vi^e siècle jusqu'à la fin du xe; elle renferme plusieurs siècles, mais malheureusement les édifices érigés sous ses inspirations sont excessivement rares. La seconde comprend le xie siècle tout entier, et la troisième le xiie siècle.

Nous ne nous arrêterons pas à indiquer les caractères architectoniques qui distinguent les églises de l'époque primordiale, antérieure au xie siècle. Les monuments échappés au ravage du temps et à la destruction des hommes sont du plus haut intérêt, il est vrai; mais c'est à peine si l'on en compte cinq ou six dans toute la France. Ces vieux débris échappés aux atteintes de la vétusté, se recommandent à un double point de vue : ce sont d'antiques témoins de la foi de nos pères, en même temps que de précieux spécimens de leur science dans l'art de bâtir. L'église de la Basse-OEuvre, à Beauvais, Saint-Jean, à Poitiers, l'église de Savenières, en Anjou, celle de Bavant, en Touraine, sont les monuments les plus authentiques que l'on puisse attribuer à cette époque reculée.

Au commencement du xie siècle, il se manifesta dans toutes les provinces de France, et dans presque toutes les contrées de l'Europe centrale, un vaste mouvement de renaissance dans les beaux-arts. Cette rénovation fut surtout sensible dans les monuments d'architecture. On a remarqué que nulle œuvre mieux que celles qui sont élevées par l'art de bâtir n'était propre à refléter l'état des connaissances humaines, dans un siècle donné, parce que l'architecture rend tributaires toutes les connaissances dont s'honore l'esprit humain.

Il est impossible de parcourir nos antiques cités de la France sans rencontrer fréquemment de grandes et belles églises bâties selon les principes de l'architecture romano-byzantine secondaire. A partir du xie siècle, les églises sont élevées sur un plan assez vaste : on remarque déjà les nefs latérales accompagnant la grande nef et tournant autour du sanctuaire. Cette importante modification au plan primitif des basiliques rend nécessaire l'établissement des chapelles accessoires. C'est donc à partir de cette époque que nous observons dans nos églises l'existence de plusieurs chapelles bâties auprès du sanctuaire et du chœur. La chapelle centrale, construite en prolongement de l'axe même de l'église, fut dédiée à la Vierge, et elle était accompagnée de deux, de quatre, ou de six autres chapelles, suivant la grandeur et l'importance du monument.

Les arcades sont toutes à plein cintre. Les portes, les fenêtres, les arcs de communication de la voûte majeure aux nefs mineures, les arcs-doubleaux de la voûte, en un mot, toutes les ouvertures et tous les arceaux, sans exception, sont en plein cintre, formé de pierres taillées en claveaux : c'est un caractère à peu près infaillible. La forme de l'arc pointu ou *ogive* n'apparaît qu'à une époque moins reculée, surtout employée comme système d'architecture.

Nous appellerons encore l'attention sur un autre caractère également d'une grande valeur. Les colonnes sont surmontées de *chapiteaux* que l'on appelle *historiés*. Ces chapiteaux sont ornés de figures grossièrement sculptées, quelquefois isolées, le plus souvent en groupes, représentant des scènes historiques empruntées aux livres de l'Ancien Testament ou à l'Evangile. On y remarque aussi des figures grotesques et des représentations de monstres fantastiques, comme des griffons, des chimères, etc.

Au xiie siècle, un nouvel élément s'introduit dans l'architecture, c'est l'arcade aiguë ou *ogive*. Ce qui caractérise éminemment les édifices construits à cette époque, c'est que le plein cintre et l'ogive se montrent simultanément dans un même monument. Les voûtes sont toujours ogivales, tandis que les arcades peuvent être encore circulaires. C'est ce mélange de formes nouvelles avec les formes du xie siècle qui aide à reconnaître les églises du xiie siècle des églises antérieures ou postérieures. Le style qui domine à cette époque s'appelle *style de transition*, parce qu'il est composé de formes diverses empruntées à une période architectonique qui expire et à une autre qui prend naissance.

Nous ne regardons pas les monuments religieux de la période romano-byzantine comme la plus belle expression du génie chrétien dans l'art de bâtir, et cependant les œuvres des xie et xiie siècles produisent un effet solennel et vraiment imposant. La perspective en est riche et savante, les colonnes sont groupées avec élégance, les arcades se dessinent dans des proportions heureuses, les fenêtres versent à l'intérieur une lumière abondante, les voûtes s'étendent avec hardiesse sur toute l'étendue des nefs, en un mot, tous les principes de la grande architecture sont noblement compris et formulés. S'il y a quelque chose de lourd et d'écrasé dans la plupart des constructions de cette période, il n'en demeure pas moins avéré que les artistes éminents qui les conçurent et les élevèrent surent aborder et résoudre les problèmes les plus ardus de la science. L'œil de l'homme instruit découvre dans chaque partie de leurs travaux gigantesques l'empreinte d'un génie inventif et rempli de ressources. La solidité n'est jamais sacrifiée au désir de l'embellissement, et c'est peut-être cette préoccupation excessive de durée et de solidité qui a communiqué aux églises romano-byzantines un aspect général de sévérité et de gravité qui les rendent moins agréables aux yeux prévenus de la multitude.

CHAPITRE IV.

De l'architecture ogivale.

Dès la fin du XIIe siècle et le commencement du XIIIe, une immense et admirable révolution s'opéra dans l'architecture sacrée. Les caractères principaux subirent une modification profonde et donnèrent aux édifices un aspect particulier qui les distingue des constructions antérieures. Ce qui mérite surtout notre attention et doit être signalé, c'est que l'architecture ogivale est une œuvre éminemment chrétienne, nous oserons ajouter, et française. On peut, jusqu'à un certain point du moins, soutenir que l'architecture romano-byzantine n'est pas entièrement originale, et qu'elle a beaucoup emprunté à l'art de bâtir tel qu'il fut pratiqué chez les Grecs et les Romains. Mais on ne saurait prétendre que l'architecture ogivale n'appartient pas exclusivement aux nations chrétiennes.

Nous n'ignorons point que certains auteurs à idées étroites ont avancé que notre architecture ogivale était d'origine arabe ou sarrasine. Ce sont de ces hommes qui ont la triste manie de n'admirer que ce qui vient de loin et de l'étranger. Un objet d'art sera magnifique s'il est dû aux Maures, aux Arabes, aux Persans, voire même aux Indous; mais il ne méritera pas même la faveur d'un regard, s'il provient des chrétiens, de nos ancêtres, de nos compatriotes. Nous ne saurions trop énergiquement flétrir de semblables aberrations. Nous avons le droit de nous montrer fiers des œuvres de nos pères, et nous ne pouvons pas répudier le magnifique héritage qu'ils nous ont légué dans toutes les branches des beaux-arts.

L'architecture ogivale a régné depuis le commencement du XIIIe siècle jusqu'au commencement du XVIe. C'est alors que l'architecture dite *de la Renaissance* lui succéda. Cette longue période de trois siècles a été remplie par un nombre prodigieux d'édifices de toutes les dimensions. Mais, comme toutes les œuvres humaines, l'architecture ogivale, si improprement appelée *gothique*, a subi diverses phases de progrès et de décadence. Mais rien n'est plus glorieux que la marche par elle constamment suivie. C'est de cette architecture que l'on peut dire que ses derniers efforts furent encore des efforts de géant, et que ses dernières inspirations furent des chefs-d'œuvre.

On a partagé la période ogivale en trois époques principales, bien caractérisées et faciles à reconnaître aux yeux de l'archéologue. La première, nommée ***Style ogival à lancettes***, s'étend depuis le commencement du XIIIe siècle jusqu'au commencement du siècle suivant; la seconde, appelée ***Style ogival rayonnant***, comprend toute la durée du XIVe siècle; enfin la troisième, nommée ***Style ogival flamboyant***, renferme tout le XVe siècle, et se prolonge jusque dans la première moitié du XVIe. Il ne faut point oublier, dans cette classification, afin d'être exact, que la durée de chaque époque n'est pas brusquement bornée à la fin de chaque siècle, sans aucune hésitation. Il est évident, pour quiconque réfléchit un instant à la marche que suivent les beaux-arts dans leurs développements, qu'il y a toujours, entre un style qui finit et un autre style qui commence, une espèce de transition où sont fondues dans un mélange tout à fait caractéristique les formes du premier et celles du second.

Les dénominations adoptées pour désigner les trois époques de l'architecture ogivale sont empruntées à la forme des fenêtres. Les courts détails dans lesquels nous allons entrer en feront connaître la justesse.

Le *style ogival à lancettes*, au XIIIe siècle, a été regardé avec raison par les antiquaires comme le plus haut degré de perfection du genre. Ce n'est point aux détails plus ou moins riches, plus ou moins heureux, gracieux, abondants ou délicats, qu'il faut demander un point de départ pour porter un jugement sur un mode quelconque d'architecture. Il faut s'attacher de préférence aux lignes d'ensemble, aux dispositions générales, à l'harmonie, à l'ordonnance, à ce cachet de grandeur et de distinction qui sont complétement en dehors du fini de certaines parties purement accessoires. Rien n'est comparable, comme effet d'ensemble, à nos grandes cathédrales du XIIIe siècle. Il n'est personne insensible à cette grandeur majestueuse qui règne dans leur vaste enceinte, et qui est si bien en rapport avec la croyance catholique, qui reconnaît et adore Dieu présent dans nos temples. Qu'il nous suffise de nommer ici les cathédrales dont la réputation est européenne, comme Notre-Dame d'Amiens, Notre-Dame de Reims, de Chartres, de Rouen, de Paris, Saint-Etienne de Bourges, Saint-Pierre de Beauvais, Saint-Gatien de Tours, Saint-Pierre de Troyes, etc., etc.

Les fenêtres, au XIIIe siècle, sont allongées en forme de ***fer de lance***, et c'est pour cela qu'on les appelle ***fenêtres à lancettes***. Ces fenêtres sont quelquefois simples et isolées, quelquefois ***géminées***. On a peine à rien concevoir de plus gracieux que les ***lancettes géminées*** surmontées d'une petite rosace ou d'un quatrefeuilles.

Les chapiteaux des colonnes sont caractéristiques : ils sont composés d'une corbeille de feuillages indigènes. Le trait qui sert à les faire reconnaître au premier aspect, c'est que les feuillages supérieurs sont à leur extrémité recourbés en volutes, et forment ce qu'on appelle vulgairement des ***feuilles à crochets***. Cette forme, facile à saisir, constitue un caractère d'une valeur d'autant plus grande qu'elle n'a guère été usitée en dehors du XIIIe siècle.

Nous aurions de belles observations à consigner ici sur la perfection des voûtes, la disposition curieuse des voussures des portes, et sur toutes les parties extérieures, comme les tours, les flèches, les contre-forts, les arcs-boutants et les clochetons. Qu'il

nous suffise d'appeler l'attention sur ces membres d'architecture que l'art ogival a su conduire à la plus exquise perfection. Il n'est personne qui n'ait été quelquefois en sa vie frappé de l'aspect de gravité solennelle que produit l'extérieur des gigantesques cathédrales. L'homme se sent pour ainsi dire anéanti quand il considère l'ampleur des proportions de ces constructions colossales. Il en résulte pour l'âme un double sentiment, en rapport avec la destination des monuments religieux, d'abord de respect pour Dieu, et ensuite de bassesse et d'humilité pour soi-même.

Au XIVe siècle, l'édifice sacré reçoit quelques modifications importantes : ainsi le plan n'admettait de chapelles accessoires qu'autour du chevet seulement, tandis qu'à partir de cette époque elles s'épanouissent tout autour des nefs secondaires. Le style du XIVe siècle a été nommé *rayonnant*, parce que les fenêtres sont terminées par des formes de quintefeuilles, de rosaces, de quatrefeuilles et autres dessins composés de rayons. C'est, mieux encore qu'au XIIIe siècle, le règne des splendides roses qui brillent avec tant d'éclat aux frontispices des cathédrales.

Les changements opérés dans les détails et le mode de travail ne sont bien sensibles que pour des yeux exercés. Les chapiteaux des colonnes sont toujours ornés de feuillages indigènes ; mais le faire artistique n'est plus le même qu'à l'âge précédent. Il en est de même pour les moulures, qui reçoivent certaines modifications.

Au XVe siècle, l'art subit une altération profonde, précisément dans les contours des moulures. Jusque-là toutes les moulures, au moins envisagées comme ensemble, sont arrondies et groupées de manière à mettre le tore en saillie; mais, à partir de ce siècle, les mêmes moulures sont prismatiques, maigres, anguleuses, réunies en faisceau, de manière à laisser difficilement la lumière se jouer dans les interstices.

Les fenêtres sont *flamboyantes*, c'est-à-dire traversées de nombreux meneaux dirigés en haut comme des flammèches : quelquefois elles présentent des figures fantastiques, des cœurs allongés, des fleurs de lis, des lobes capricieux, etc.

C'est à partir du XVe siècle que les détails sont ciselés avec une affectation qui va toujours croissant, jusqu'à la naissance d'un autre genre d'architecture. Les artistes semblent mettre plus d'importance à soigner les mille végétations qui composent le système d'ornementation des portails, qu'à réunir tous les membres du monument dans une belle harmonie régie par les lois rigoureuses de l'unité. Le XVe siècle a produit des chefs-d'œuvre, mais ils sont moins nombreux qu'aux deux précédentes époques. La dernière portion du XVe siècle et le commencement du XVIe ont élevé des édifices tellement surchargés d'ornements, que les antiquaires, pour les distinguer, ont quelquefois employé le nom de *style ogival fleuri*, pour en mieux faire ressortir la différence.

La Renaissance a présidé à l'érection d'un assez grand nombre de monuments. Mais les édifices de cette sorte appartiennent généralement plutôt à l'architecture civile qu'à l'architecture religieuse. Nous citerons comme dignes d'être connus les monuments suivants : l'église de Montrésor, le château de Chambord, le château de Blois, le château d'Ussé, d'Ozay-le-Rideau, etc., etc.

CONCLUSION.

Dans tout ce qui précède, nous n'avons fait connaître que le corps du temple chrétien : notre œuvre serait incomplète si nous ne cherchions à faire connaître l'âme qui l'anime en quelque sorte. Oui, dans un temple chrétien, il y a autre chose que la forme extérieure. Une église n'est pas seulement une immense accumulation de pierres, ou même, si vous l'aimez mieux, une magnifique production de l'art architectural : aux yeux de la foi, c'est encore la maison de Dieu et la porte du ciel : image frappante et fidèle de ce temple éternel, de cette Jérusalem céleste où nous sommes appelés à passer les jours de notre éternité.

Nous disons que l'Eglise est la porte du ciel, et cela est vrai dans l'acception la plus rigoureuse du mot. Est-ce que ce n'est pas par l'Eglise que nous entrons au ciel ? N'est-ce pas dans l'Eglise que nous recevons le premier germe de la vie spirituelle par le baptême ? N'est-ce pas là, sur les fonts sacrés, que nous perdons cette tache originelle qui nous rendait les ennemis de Dieu, et que nous sommes revêtus de la robe d'innocence, en Jésus-Christ, sauveur et médiateur ? N'est-ce pas encore dans l'Eglise que nous recevons sous toutes les formes cette parole vivifiante de Dieu, qui, d'hommes terrestres et charnels, nous transforme en hommes spirituels et célestes ? N'est-ce pas dans l'Eglise que nous nous déchargeons des souillures que nous contractons malheureusement trop souvent dans le cours de notre vie ? En un mot, n'est-ce pas dans l'Eglise que notre transformation spirituelle s'opère, et que nous sommes mis en état d'entrer dans la compagnie sainte des fidèles adorateurs de Dieu ? Oui, l'Eglise est un vaisseau mystique qui nous transporte de la terre au ciel, qui nous fait passer de la région de la mort à la région de la vie.

Ce n'est assurément pas avec moins de raison que nous disons que l'Eglise est l'image de la Jérusalem céleste. Est-il possible d'y entrer sans se sentir pénétré de cette crainte respectueuse qui faisait dire à Jacob : *C'est ici la maison de Dieu?* Quand on se recueille dans une église, on sent quelque chose du voisinage du ciel, les bruits de la terre viennent à peine interrompre le silence du sanctuaire : c'est à peine même si les pensées de la terre peuvent venir dans l'esprit, dans ce calme mystérieux. Dans l'église qu'entendez-vous, sinon les louanges de Dieu, les chants sacrés, et des dis-

cours éloquents sur Dieu et sur les choses de Dieu ?

Ces considérations, quelque courtes qu'elles soient, sont bien propres à faire impression sur le cœur du chrétien. Quand nous entrons dans les églises, soyons toujours animés de sentiments convenables à la dignité du lieu. Adressons des prières ferventes à l'auteur et au consommateur de tout don parfait, afin qu'en cette vie il daigne nous accorder sa grâce et nous conduire heureusement dans cette patrie des cieux, où il règne avec les élus.

FIN DU PREMIER APPENDICE.

II.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES CARACTÈRES PRINCIPAUX DES STYLES D'ARCHITECTURE

AUX DIFFÉRENTS SIÈCLES DU MOYEN AGE.

ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE.

Formes caractéristiques.	*Primordiale antérieure au* x[e] *siècle.*	*Secondaire du* xi[e] *siècle au* xii[e].	*Tertiaire ou de transition du* xii[e] *siècle au* xiii[e].
Appareil.	Pierres carrées ou cubiques de petite dimension, rappelant l'*opus minutum* des Romains, séparées par des couches épaisses de mortier. Ce petit appareil est quelquefois interrompu par des briques. — Le moyen et le grand appareil sont moins usités.	Dans les premiers temps on retrouve encore le petit appareil carré, réticulé, en arête de poisson, etc. — On employa de bonne heure le moyen et le grand appareil, surtout dans le centre de la France.	Le petit appareil ne se montre plus que dans des circonstances exceptionnelles. On emploie le grand appareil.
Plan.	Forme basilicale, avec ou sans transsepts. — Abside circulaire.	Forme basilicale régulière. Chœur allongé. Collatéraux prolongés autour de l'abside. Chapelles accessoires autour du chœur.	Même forme qu'à l'époque précédente. — Dimensions souvent plus développées.
Colonnes.	Rondes, très-souvent remplacées par des piliers massifs et carrés.	De proportions variables. Fût allongé. Les colonnes commencent à se grouper.	Généralement réunies en faisceaux. — Fût orné de sculptures élégantes.
Chapiteaux.	Consistant en quelques moulures grossières ou sorte de corniche sans grâce et sans correction.	Chapiteaux historiés, à feuillages, mais le plus souvent chargés de figures et de scènes historiques.	Comme au siècle précédent. — Les feuillages fantastiques dominent. — Bandelettes perlées. — Beaucoup d'élégance.
Modillons.	L'entablement est réduit à quelques moulures larges et plates.	La corniche est soutenue sur des modillons ou corbeaux composés de figures grimaçantes ou de fantaisies singulières.	*Item.* — Les modillons sont quelquefois remplacés par des dents de scie. — Cette dernière forme alterne avec la forme précédente.
Arcades.	A plein cintre d'une forme assez barbare. — Quand elle est correcte, on y trouve des briques accolées et séparées par des claveaux en pierre.	A plein cintre savamment tracées. — Claveaux taillés régulièrement.	*Item.* — L'arcade en tiers-point ou ogive commence à se montrer. C'est le signe de la transition.
Fenêtres.	A plein cintre, sans colonnes à l'intérieur ou à l'extérieur. — Archivoltes en pierres symétriques, quelquefois séparées par des briques.	De grandeur médiocre, le plus souvent accompagnées de colonnettes à chapiteaux feuillés. — L'archivolte est ordinairement simple, quelquefois ornée. — On voit des fenêtres géminées, surmontées d'une ouverture circulaire, qui est le prélude des roses.	A plein cintre, quelquefois en ogive, ornées comme au siècle précédent.— Les roses commencent à s'annoncer par des ouvertures circulaires divisées par des meneaux.

Formes caractéristiques	*Primordiale antérieure au* x^e *siècle.*	*Secondaire du* xie *siècle au* xiie.	*Tertiaire ou de transition, du* xiie *siècle au* xiiie.
Portes.	A plein cintre, de la plus grande simplicité. L'arcade qui les surmonte est formée comme celle des fenêtres.	A plein cintre, accompagnées de colonnes et d'ornements nombreux.— L'archivolte est généralement d'une grande richesse d'ornementation. — On y voit souvent plusieurs voussures concentriques et rentrantes.	Tantôt à plein cintre, tantôt à ogive. — La voussure est ornée de sculptures nombreuses. On y voit apparaître pour la première fois des statuettes. — Les parois latérales sont garnies de statues de grande dimension, à taille élancée, à vêtements brodés et orientaux.
Voutes.	Rares. — En moellons irréguliers noyés dans du mortier de sable et de chaux.	A plein cintre, en berceau ou d'arête, en moellon, souvent consolidées par des arceaux croisés.	Généralement en ogive, construites d'une manière irréprochable. — Nervures rondes peu nombreuses.
Tours et Flèches.	Les tours sont très-rares. — Carrées, lourdes, percées de fenêtres rondes sur les côtés, couvertes d'un toit pyramidal obtus. — Jamais de flèches.	Ordinairement carrées, percées de fenêtres et ornées d'arcades sur chaque face ; — elles prennent de l'élancement et sont surmontées de flèches en pierre de forme pyramidale, quadrangulaire ou polygonale.	Tours semblables à celles du xie siècle. — Flèches souvent octogones.
Contre-forts et Clochetons.	Pas de contre-forts ni de clochetons. — Murailles épaisses et planes.	Contre-forts en éperons ; quelquefois ornés de colonnes sur les côtés. — Les arcs-boutants sont très-rarement usités ; ils sont semi-circulaires.	*Item.* — Assez nombreux. — Contre-forts détachés surmontés de clochetons quadrangulaires.
Ornementation.	Très-sévère. — Quelques formes empruntées à l'art gallo-romain. — Moulures en terre cuite incrustées.	Les ornements sont très-variés. On distingue principalement des formes géométriques. — Tores rompus, chevrons brisés ou opposés, méandres, losanges, étoiles à quatre rayons, torsades, entrelacs, etc.	Ornements semblables à ceux du siècle précédent, mais généralement plus délicatement ciselés. — Emploi fréquent des formes arrondies, des feuillages, des rinceaux, des enroulements. Statuaire.
Edifices types.	Saint-Jean à Poitiers ; la Basse-Œuvre à Beauvais.	Saint-Etienne à Caen ; Preuilly en Touraine; Notre-Dame de Cunault en Anjou.	Notre-Dame, à Châlons-sur-Marne ; la Charité-sur-Loire ; Saint-Maurice d'Angers.

ARCHITECTURE OGIVALE.

Formes caractéristiques.	*Primordiale ou à lancettes.*	*Secondaire ou rayonnante.*	*Tertiaire ou flamboyante.*
Plan.	Le plan est modifié par le prolongement constant des collatéraux autour du chœur dans les églises de grande dimension. — Chapelles autour du chœur.	Agrandissement du chœur. — Les chapelles latérales sont placées le long des bas-côtés de la nef. — La chapelle abside, dédiée à la sainte Vierge, est souvent très-développée.	Le plan ne varie pas jusqu'à la Renaissance ; il se conserve comme au xive siècle.
Colonnes.	Cylindriques, quelquefois cantonnées de quatre colonnettes ou tores majeurs. — Colonnettes groupées en faisceaux.	*Item.* — Les colonnettes ont un fût moins développé. Groupées et généralement plus maigres qu'au xiiie siècle.	Piliers chargés de moulures prismatiques.
Chapiteaux.	A feuillages roulés en volute, dits vulgairement à crochets.	Ornés de feuilles variées, de chêne, de rosier, etc. ; disposées en guirlandes.	Rarement les chapiteaux existent ; les moulures prismatiques se continuent le long des arcades et jusqu'à la clef de voûte. — Quand les chapiteaux existent, ils sont formés de feuillages profondément découpés.

Formes caractéristiques.	*Primordiale ou à lancettes.*	*Secondaire ou rayonnante.*	*Tertiaire ou flamboyante.*
Arcades.	Toujours en ogive, quelquefois surélevées, accompagnées de moulures toriques.	Moins élancées qu'au XIIIe siècle, dont les impostes et le sommet représentent à peu près les points d'un triangle équilatéral.	Modifiées souvent en ogive, en accolade ou à contre-courbe. — Elles sont encore spacieuses. — Quelquefois surbaissées.
Fenêtres.	En ogive étroite et allongée en forme de fer de lance. Lancettes géminées, surmontées d'un trèfle, d'un quatre-feuilles ou d'une rosace.	En ogive, largement ouvertes, traversées par plusieurs meneaux et surmontées des formes rayonnantes, des trèfles, des quatrefeuilles et des rosaces.	En ogive, très-larges; traversées de nombreux meneaux prismatiques et surmontées de formes flamboyantes et fantastiques.
Roses.	Traversées par des rayons simples, trilobés au point où ils touchent à la circonférence.	Rayons très-nombreux. — Formes très-élégantes et très-compliquées, arrondies et rayonnantes.	Meneaux flamboyants, conduits avec beaucoup d'adresse. — Formes pleines de goût et de caprice.
Portes.	La façade principale présente trois portes. — Voussure profonde garnie de statuettes avec dais et pinacles. — Parois latérales garnies de grandes statues. — L'ogive de la porte est surmontée d'un fronton triangulaire. — Ouverture principale partagée par un meneau central.	Peu différentes de celles du XIIIe siècle. — Le fronton est garni de belles crosses végétales et souvent découpé à jour. — Le travail devient plus large et plus abondant.	Les portes sont ornées d'une grande quantité de moulures et couronnées de frontons en forme d'accolade. — Gros bouquets de feuilles grimpantes sur les angles des frontons. — Cintres des portes surbaissés. — Panneaux figurés pour la décoration.
Voûtes.	Les voûtes sont d'une construction hardie et légère. — Ossature peu compliquée. — Nervures arrondies; arcs-doubleaux dans les basses nefs. — Clefs ornées.	Comme au XIIIe siècle.	Les nervures des voûtes sont formées de faisceaux de moulures prismatiques; souvent elles forment un véritable réseau à l'intrados de la voûte. — Clefs de voûte ciselées avec une grande finesse, allongées en pendentifs, réunies les unes aux autres par des lignes composées des mêmes moulures que les nervures elles-mêmes.
Tours et Flèches.	Les tours sont élevées, percées d'ogives à lancettes ou ornées d'ogives aveugles appuyées sur de grêles colonnettes. — Flèches octogones d'une noble simplicité.	Tours, comme à l'époque précédente. — Flèches plus élancées et plus ornées. — Les faces en sont quelquefois découpées à jour, de formes rayonnantes. — A la base de la flèche on voit des balustrades composées le plus souvent de quatrefeuilles enchaînés.	Tours en général moins sveltes qu'au XIVe siècle, mais couvertes d'une grande quantité de ciselures. — Flèche à pans nombreux, dont les arêtes sont ornées de crosses végétales élégamment posées. — Balustrade formée de figures flamboyantes. — Les tours se terminent souvent, à cette époque, par une coupole hémisphérique.
Contre-forts.	Carrés: plus ou moins saillants, les uns accolés aux murs, les autres couronnés de clochetons pyramidaux et supportant des arcs-boutants.	Comme au XIIIe siècle.	Les clochetons, de forme octogonale et aiguë, offrent leurs angles garnis de crosses végétales.
Ornements.	Les moulures géométriques de la période romano-byzantine disparaissent entièrement. — Trèfles, quatrefeuilles, rosaces, violettes, fleurons, pinacles, etc. — Les statues ont moins de roideur et plus de mouvement et d'expression.	Les moulures du XIVe siècle sont les mêmes qu'au siècle précédent, mais généralement traitées d'une façon plus légère. La touche du ciseau est entièrement différente.	Les ornements sont très-sensiblement modifiés par l'adoption des dessins contournés, des moulures prismatiques, des feuillages frisés, et par quelques autres innovations.
Édifices types.	Cathédrale d'Amiens; cathédrale de Reims.	Partie de la cathédrale de Troyes, de Tours et de Bourges.	Nef de la cathédrale de Nantes; Notre-Dame de Saint-Lô; Auxerre.

ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE.

A l'époque dite de la Renaissance, on abandonne l'ogive pour revenir au plein cintre. La révolution ne fut pas immédiate : une transition remarquable se distingue au mélange des caractères propres du style ogival qui expire, et des formes nouvelles qui se développent. Généralement les fenêtres sont flamboyantes ; les portes à plein cintre, ornées d'arabesques et de dessins gracieux ; les voûtes de grande portée sont en ogive, tandis que les voûtes étroites sont à plein cintre et couvertes de caissons sculptés. Les chapiteaux des colonnes sont formées de moulures caractéristiques.

Edifices types : Eglise de Montrésor, en Touraine ; partie supérieure de l'église de Saint-Pierre, à Caen ; tour magnifique de Sully-la-Tour, dans le département de la Nièvre.

FIN DU DEUXIÈME APPENDICE.

III.

TABLEAU MÉTHODIQUE

PROPRE A FACILITER L'ÉTUDE RAISONNÉE DE L'ARCHÉOLOGIE SACRÉE A L'AIDE DE CE DICTIONNAIRE.

Pour étudier l'archéologie sacrée d'une manière méthodique et suivie, il faut en parcourir les différentes branches dans un ordre naturel et logique. On pourra se procurer cet avantage, avec ce Dictionnaire, en réunissant sous des chapitres distincts les articles variés, disséminés dans les deux vol. du Dictionnaire, et relatifs à un même objet. L'indication des *Chapitres* et des *Articles* qui s'y rapportent forme la matière du présent *Tableau méthodique*. Nous avons adopté l'ordre des chapitres que nous avons suivi dans notre Traité élémentaire d'Archéologie sacrée, publié en 1840, sous le titre d'*Archéologie chrétienne*. Les divers traités qui ont été publiés depuis sur la même science ont tous, sans exception, adopté la même méthode. — *Nota*. Pour comprendre l'étendue et la division des *Articles*, il faut consulter la *Table analytique*, ci-après.

INTRODUCTION.

Antiquités. — Archaïsme. — Archéographie. — Archéologie. — Architecture. — Art. — Du Beau dans les arts. — De la Bienséance dans les arts. — Dessin. — Esthétique. — Hiératique. — Style.

Généralités. — Construction. — Edifice. — Eglise. — Fondation. — Fondateur. — Membre d'architecture. — Maçonnerie. — Monument. — Ornement. — Ordonnance. — Restauration. — Réparation. — Substruction.

Chapitre Ier.

Art religieux et monumental chez les plus anciens peuples.

Abord des monuments. — *Adytum*. — *Ædes* et *Ædicula*. — Assyrie. — Tour de Babel. — Bétyles. — *Cella*. — Egyptien (de l'art). — Hébraïque (Style). — Hadrianée. — Hiéroglyphe. — Hypogée. — Ninive. — Temple. — Temple de Salomon. — Architecture (Notice sur l'architecture et les monuments des plus anciens peuples : Hébreux, Phéniciens, Assyriens, Egyptiens, Indiens, Chinois, Mexicains). — Sépultures.

Chapitre II.

Monuments celtiques.

Alignements. — Allée couverte. — Celtique. — Dolmen. — Druidique. — Galgal. — Grotte aux fées. — (Pierres) levées. — Lichaven. — Menhir. — Tombelle. — A l'article Druidique, on trouvera une longue notice sur les monuments des Gaulois comparés à ceux des plus anciens peuples de l'Asie, et spécialement des Hébreux ; il y est question des *pierres posées*, des *dolmens*, des *cromleachs*, des *pierres branlantes*, des *peulvans* ou *menhirs*, des *enceintes sacrées*, du *culte des arbres*, de celui des *fontaines*, etc

Chapitre III.

Architecture classique.

Ordres. Composite. — Corinthien. — Dorique. — Ionique. — Ordres d'architecture. — Toscan.

Analyse des membres d'architecture. Abaque. — Acanthe. — Aétos. — Agrafe. — Amortissement. — Ante. — Antéfixes. — Appareil. — Architrave. — Astragale. — Attique. — Baguette. — Boudin. — Cannelures. — Cavet. — Chapiteau. — Congé. — Console. — Corniche. — Cymaise. — Dé. — Denticule. — Doucine. — Entablement. — Filet. — Frise. — Fronton. — Fût. — Gorge. — Imposte. — Jambage. — Joint. — Larmier. — Linteau. — Listel. — *Maceria*. — Métope. — Module. — Moulures. — Ove. — Stylobate. — Scotie. — Soffite. — Soubassement. — Tailloir. — Tore. — Tympan. — Trumeau. — Talon. — Triglyphe. — Volute, etc.

Chapitre IV.

Architecture gallo-romaine.

Appareil. — Brique. — Tuiles. — Amphithéâtre. — Aqueduc. — L'architecture gallo-romaine ou *latine*, dans les monuments religieux des Gaules, a exercé une influence marquée sur les édifices chrétiens durant la première époque de l'architecture romano-byzantine. On peut consulter l'article Gothique, où il est question de l'art gallo-romain et de celui des Goths aux ve et

VIe siècles. *Voy*. encore ÉGLISE, BASILIQUE, ROMANO-BYZANTIN *primordial*, MOSAÏQUE. ARCS DE TRIOMPHE, SÉPULTURES.

CHAPITRE V.

Art chrétien primitif. — Catacombes. — Basiliques.

Abord des monuments. — Parvis. — Agapes. — *Atrium*. — Basilique. — Catacombes (*Voy.* la table analytique). — Cénacle. — ΙΧΘΥΣ. — *Labarum*. — *Martyrium*. — Mémoire ou *Confessio*. — Monogramme. — Navire (symbole). — *Presbyterium*. — Vases du sang des martyrs. — A l'article EGLISE, on trouvera de longs détails sur les églises antérieures aux époques désignées dans les classifications ordinaires. Il y est question des églises les plus anciennes construites en Orient et en Occident.

CHAPITRE IV.

Architecture byzantine.

Voy. BYZANTIN. — Coupole. — Dôme. — L'art byzantin a exercé une grande influence sur nos monuments religieux, et dans les parties essentielles de la construction, et dans l'ornementation. *Voy.* AGE *des édifices*. Le signe le plus saillant des influences byzantines se retrouve dans les dômes, qui surmontent l'intertranssept d'un grand nombre d'églises, au XIIe siècle. A l'art. BYZANTIN, on trouvera d'assez amples détails sur cette matière. On devra consulter, pour l'art byzantin, les articles nombreux relatifs aux ornements caractéristiques. *Voy.* le chap. 14.

CHAPITRE VII.

Classification des styles d'architecture suivis au moyen âge.

Voy. AGE DES MONUMENTS. — Analogie. — Caractères. — Classification. — Epoques. — Ce chapitre est très-important, en ce qu'il sert de base à la description d'un grand nombre d'édifices dont l'époque n'est connue que par l'analogie et les caractères architectoniques. Nous avons discuté, à ce sujet, les opinions diverses émises par les antiquaires. *Voy.* surtout les articles AGE *des monuments* et ANALOGIE. Dans les autres articles ci-dessus indiqués, nous avons exposé les divisions archéologiques admises généralement pour les édifices construits durant tout le moyen âge.

CHAPITRE VIII.

Style romano-byzantin.

Abside. — Aiguille. — Ambulatoire. — Arc. — Arc triomphal. — Cancel ou Chancel. — Carlovingien (Style). — Lombard (Style). — Mérovingien (Style). — Normand (Style). — Roman (Style). — Saxon (Style).

Pour étudier le style romano-byzantin, commencez par l'article ROMAN et ROMANO-BYZANTIN, et ensuite, pour les caractères particuliers, *voy.* PLAN, APPAREIL, MOULURES, ORNEMENTS, PORTES, FENÊTRES, ARCADES, MODILLONS, CORNICHES, COLONNE, FUT, CHAPITEAU, GALERIE, VOUTES, TOURS, CLOCHER, CHARPENTE, STATUAIRE, ORNEMENTATION SCULPTURALE.

Monum. types. Voy. ABBATIALE (Église). — Capitulaire (Salle). — Cathédrales (*Voy.* la *Table analytique*). Nous avons donné un catalogue des principaux monuments de la France aux articles OGIVAL et ROMANO-BYZANTIN. *Voy.* encore la ***Liste alphabétique des monuments décrits ou cités dans le*** DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

CHAPITRE IX.

De l'ogive et du style ogival.

Abside. — Aiguille. — Ambulatoire. — (Style) anglais. — Arc. — Arc-boutant. — Arc-doubleau. — Arc brisé. — Gothique. — Ogive. — Tudor (Style).

Pour étudier avec fruit le style ogival, *voy.* OGIVE, OGIVAL, LANCETTE (*Style à*), FLEURI (*Style ogival*), FLAMBOYANT (*Style ogival*), PERPENDICULAIRE (*Style ogival*). *Voy.* ensuite pour les caractères particuliers : PLAN, APPAREIL, ORIENTATION, AXE, MOULURES, ORNEMENTS, PORTES, PORTAILS, FENÊTRES, ARCADES, CORNICHES, FEUILLES ENTABLÉES, COLONNES, CHAPITEAUX, GALERIE, VOUTES, TOURS, CLOCHERS, AIGUILLES, CHARPENTE, CONTRE-FORTS, ARCS-BOUTANTS, CLOCHETONS, PINACLES, DAIS, CLÔTURES DE CHOEUR, etc.

Monum. — Cathédrales (*Voy.* la ***Table analytique*** pour le catalogue des cathédrales décrites dans ce ***Dictionnaire***).

CHAPITRE X.

De la Renaissance.

RENAISSANCE. Sous ce titre général de Renaissance, nous avons traité des causes et de l'origine de la Renaissance en architecture; de la Renaissance française; des lieux où elle s'est d'abord et principalement développée; des monuments où elle est le mieux caractérisée. Nous avons également indiqué, pour les églises, les caractères propres de l'architecture dite ***de la Renaissance***, aux arcades, fenêtres, portes, colonnes, chapiteaux, voûtes, ornementation, etc. Quant aux ornements particuliers à la Renaissance, *voy.* le chapitre 14, ***des ornements d'architecture gothique.***

CHAPITRE XI.

Mobilier des églises.

Abat-voix de chaire. — Ambon. — Ameublement. — Armoire. — Autel, chez les anciens, chez les juifs, chez les chrétiens aux diverses époques archéologiques; accessoires des autels. — Bancs. — Bannière. — Baptistère. — Bassin. — Bâton cantoral. — Bénitier. — Burettes. — Buffet d'orgue. Calice. — Candélabre. — Chaire. — Chalumeau. — Chandelier. — Châsse. — Bourdon, cloche. — Ciboire. — Colombe. — Confessionnal. — Contretable d'autel. — Couronne. — Couverture d'autel. — Crédence. — Croix. — Custode. — Dais. — — Diptyques. — Evangéliaire. — Fonts baptismaux. — *Flabellum*. — Grille. — Haute lice. — Inventaire. — Jubé. — *Labrum*. — Lampadaire. — Lampes. — Lanterne. — Lutrin. — Marchepied. — Miséricorde de stalle. — Meubles. — *Monstrance*. — Or-

gues. — Ostensoir. — Paix (Instruments de). — Prie-Dieu. — Prothèse. — Pyxide. — Reliquaire. — Rideau. — Retable. — Stalles. — Tabernacle. — Tableau. — Tapis. — Tapisserie. — Trésor. — Tribune. — Triptyque. — Voile.

Chapitre XII.

Accessoires. — Symbolisme. — Iconographie.

Achéiropoiètes (Figures). — Agneau. — *Agnus Dei.* — Aigle. — Allégorie. — *Alpha.* — Amande mystique. — Ancre. — Animaux symboliques. — Attribut. — Auréole. — Calligraphie. — Camaïeu. — Détrempe. — Devises. — Dragon. — Emblème. — Encaustique. — Fresques. — Gloire. — Grisaille. — Iconoclaste. — Iconographie. — Images. — *Instrumenta Christi.* — Instruments de martyre. — *Labarum.* — Lions au portail. — Main. — Miniatures. — Monogramme. — Nimbe. — Polychromie. — Sculpture. — Sibylles. — Statuaire. — Symbolisme. — Tige de Jessé. — Tétramorphe. — *Vesica piscis.* — Zoologie mystique.

Inscriptions murales. — Paléographie. — Ecriture.

Chapitre XIII.

Ornements sacerdotaux

Amict. — Aube. — Bague ou Anneau. — — Broderie. — Chape. — Chasuble. — Crosse. — Dalmatique. — Étoffes. — Étole. — Infule. — Manipule. — Mitre. — Orfroi. — *Pallium.* — Rational. — *Redimiculum.* Tiare. — Bâton cantoral. — *Voy.* d'abord Vêtements; à cet article nous disons que les ornements sacerdotaux sont étudiés dans ce *Dictionnaire* au point de vue archéologique exclusivement. On y entre dans des détails liturgiques, seulement autant que l'exige la clarté du sujet.

Chapitre XIV.

Ornements d'architecture caractéristiques.

Annelets. — Arabesques. — Câble. — Caisson. — Calendrier. — Chardon (Feuilles de). — Ball-Flower. — Bas-relief. — Billette. — Bosse (Ronde-). — Bouquet. — Chou (Feuilles de). — Coquille. — Corbeau. — Créneaux. — Crête. — Crochet (Feuilles à). — Cul-de-lampe. — Dais. — Dentelle. — Dents de scie. — Dessins courants. — Diamant (Pointes de). — Diapré (diaper-work.) — Écailles. — Echiquier. — Enroulement. — Entablées (Feuilles). — Entrelacs. — Etoiles. — Facette. — Festons. — Feuillages. — Feuilles. — Finial. — Flabelliforme (Ornement). — Fleurs. — Fleurs de lis. — Fleurette. — Flore murale. — Fleuron. — Frette crénelée. — Galons. — Gargouille. — Godron. — Grotesque. — Guirlande. — Guillochis. — Imbrication. — Jérusalem céleste. — Lobe. — Losange. — Lapidaires (Signes). — Méandre. — Merlon. — Meurtrières. — Mascaron. — Modillon. — Nattes. — Nébules. — Ornement. — Orle. — Ornementation. — Prismatique. — Quart de rond. — Quatrefeuilles. — Quintefeuilles. Rinceau. — Ruban. — Rudenture. — Sculpture. — Scie (dents de). — Trèfle. — Triplet. — Têtes-plates. — Tiercefeuille. — Torsade. — Torse (Colonne). — Trilobé. — Trompe. — Vigne. — Violette. — Zodiaque. — Zigzag, etc.

Chapitre XV.

Monuments religieux accessoires.

Campanile. — Charnier. — Caveau acoustique. — Chapelles. — Chalcidiques. — Baldaquin. — Beffroi. — Cimetière. — Claustraux (Bâtiments). — Clôture de chœur. — Cloître. — Conventuel. — Crypte. — Cryptoportique. — Diaconie. — *Diaconicum.* — Ecran ou *Screen.* — Edicule. — Egout. — Enfeu. — Eperon. — Epi. — Escalier. — Fanal de cimetière. — *Fanum.* — Fontaine d'église. — Girouette. — Horloge. — Hôtel-Dieu. — Iconostase. — *Impluvium.* — Jubé. — Lacrymatoire. — *Labrum.* — Labyrinthe dans les églises. — Lanterne de cimetière. — Laraire. — *Lavatorium.* — Litre. — *Martyrium.* — Mémoire ou *Confessio.* — Maladrerie. — Naos. — Narthex. — Niche. — Oriflamme. — Ossuaire. — Obédience. — Oratoire. — Portique. — *Presbyterium.* — Prieuré. — Porche. — Pyramide. — Pyramidion. — Pronaos. — Préau. — Rotonde. — Sacristie. — Sarcophage. — Tombeau. — Tombale (pierre), (Cuivres funéraires). — Tour. — Tourelle. — *Triclinium.* — Tambour. — Vases du sang des martyrs. — Vestibule, etc.

Chapitre XVI.

Arts variés.

Calligraphie. — Damasquinure. — Email. — Ferrures. — Filigrane. — Glyptique. — Ivoire. — Marqueterie. — Miniatures. — Numismatique. — Mosaïque. — Nielle. — Orfévrerie. — Peintures. — Polychromie. — Serrurerie. — Sceaux ou Sphragistique. — Sphyrélaton. — Toreutique. — Statuaire. — Sculpture. — Verreries. — Verrières. — Vitraux aux différentes époques du moyen âge. — Pavé des églises; carreaux; pierres tombales; cuivres funéraires. — Tapisseries. — Céramique. — (Pour la peinture, *voy.* chapitre 12). — Blason (Notions générales), etc.

Chapitre XVII.

Moyens de construction.

Architecte. — Construction. — Bâtisseurs. — Ecole. — Francs-maçons. — Maçon. — Maître-d'œuvre. — Synchronisme.

CONCLUSION.

Dans un grand nombre d'articles, nous avons eu l'occasion de développer des idées générales sur le but que l'on doit se proposer en étudiant l'archéologie sacrée. *Voy.* Art, *voy.* aussi la *Préface.* Nous terminerons ce *Tableau méthodique* en citant ce passage des psaumes de David, qui exprime bien le motif de l'espèce de culte que nous avons voué aux arts chrétiens du moyen âge.

DOMINE, DILEXI DECOREM DOMUS TUÆ. ALTARIA TUA! DOMINE VIRTUTUM.

FIN DU TROISIÈME APPENDICE.

ESSAI
SUR DIVERS ARTS,
EN TROIS LIVRES,

PAR

THÉOPHILE, PRÊTRE ET MOINE,

FORMANT UNE ENCYCLOPÉDIE DE L'ART CHRÉTIEN AU XIIe SIÈCLE.

ÉDITION NOUVELLE ET TRÈS-COMPLÈTE,

AVEC TRADUCTION ET NOTES,

Par M. l'Abbé J.-J. BOURASSÉ, Chanoine de l'Eglise métropolitaine de Tours, correspondant des Comités historiques etc.

PRÉFACE.

L'ouvrage du moine Théophile, *Essai sur divers arts*, est le plus intéressant et le plus complet que le moyen âge nous ait transmis sur la pratique des arts consacrés à l'embellissement des édifices sacrés. Il se divise en trois livres, contenant ensemble cent quatre-vingt-quinze chapitres, sans compter une introduction qui précède chaque livre.

Le livre Ier, composé de quarante chapitres, traite de la préparation, du mélange et de l'emploi des couleurs, dans la peinture sur mur, sur bois et sur parchemin. C'est un traité pratique de la peinture telle qu'on l'exécutait pour la décoration des églises, des panneaux de menuiserie et des manuscrits. On y trouve de très-curieuses indications sur l'emploi de l'or, de l'argent et de l'étain, pour orner, ou, suivant une expression moderne, pour illustrer les livres. La peinture murale n'était pas toujours à fresque; Théophile décrit minutieusement des procédés qui peuvent servir à expliquer plusieurs questions jusqu'à présent restées obscures dans l'histoire de ce bel art. Ce n'est pas sans surprise que l'on a remarqué que notre auteur donne des renseignements sur la manière de peindre à l'huile. D'après Vasari, la découverte de la peinture à l'huile était attribuée généralement à Jean Van-Eyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, vers 1410. Il ressort évidemment du texte de Théophile et des notes savantes de M. Robert Hendrie, que l'art de peindre à l'huile, en se servant de siccatifs et de vernis convenables, était connu du temps de Théophile, et que la découverte en remonte à une époque même bien plus reculée.

Le livre IIe, composé de trente-un chapitres, traite de la fabrication du verre, des vitraux de couleur, des vases de verre, des vases émaillés. Il y a des observations, pour la science et pour l'art, du plus haut intérêt. Théophile y donne d'excellents conseils, dont nos artistes modernes pourraient tirer profit. « Usez, dit-il, du verre jaune avec réserve dans les vêtements; ne l'employez que pour les nimbes, et n'en mettez qu'aux endroits où il aurait fallu poser de l'or dans la peinture ordinaire. » « Croceo vitro non multum uteris in vestimentis, nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. » (Lib. II, cap. 21.) Dans ce même livre, il est question *des vases de terre peints de diverses couleurs de verre*. Ce sont là les poteries émaillées qui ont été si célèbres dès la plus haute antiquité ; nous en avons vu des échantillons peints par les Egyptiens et les Etrusques. Ces poteries émaillées ont fait, trois siècles plus tard, la gloire de Bernard Palissy, qui retrouva et perfectionna, par la force de son génie, l'art de les orner de peintures vitrifiables. Elles feront aussi la gloire des Avisseau et des Landais, de Tours, qui ont ressuscité, il y a quelques années, d'une manière si admirable, l'art oublié des Byzantins et de Palissy.

Le livre IIIe, composé de cent onze chapitres, plus de treize chapitres qui ne sont pas marqués à la table du livre IIIe dans le manuscrit de la Bibliothèque Harléienne, en tout cent vingt-quatre chapitres, est consacré aux travaux d'orfévrerie. L'auteur semble avoir traité cette matière avec une prédilection particulière. N'est-ce pas, comme l'a prouvé M. l'abbé Texier, parce que l'art de l'orfévrerie était resté, au moyen âge, éminemment un art monastique? On y voit des détails nombreux sur toutes les branches de cet art important. L'auteur indique d'abord comment la maison ou fabrique doit être disposée et distribuée. Il continue par la description des instruments variés et nombreux qui doivent être mis entre les mains des ouvriers. Le laboratoire est construit et

muni d'outils convenables. Quel sera le premier ouvrage indiqué par Théophile? Ici, nous reconnaissons le caractère de l'auteur. Ce n'est pas seulement un artiste qui écrit, c'est avant tout un prêtre et un moine. Le calice est le vase le plus précieux de l'orfévrerie religieuse : il est destiné à la célébration des mystères ; il doit contenir le sang de la victime immolée mystiquement chaque jour sur l'autel à la voix du prêtre. Théophile commence par énumérer tous les procédés qui servent à la fabrication et à l'ornementation du calice. Il enseigne comment il faut purifier l'argent de tout alliage étranger, comment il faut battre au marteau la coupe, le nœud, la tige et le pied; comment on peut l'embellir au moyen de la nielle, et l'enrichir au moyen de la dorure. Ce n'est pas tout encore : l'or sera aussi la matière du calice. Ce métal plus précieux réclame des ornements proportionnés à sa beauté et à sa rareté. C'est pourquoi le calice d'or sera décoré de pierreries, de perles et d'émaux incrustés. Tous les procédés relatifs à ces divers travaux sont indiqués et décrits minutieusement.

Le manuscrit de Théophile, publié par M. le comte Charles de l'Escalopier, Paris, 1843, s'arrête au chapitre 80, *de Organis* (*des Orgues*). M. Robert Hendrie a été assez heureux pour découvrir au *British Museum*, Bibliothèque Harléienne, un manuscrit bien plus complet que tous ceux connus antérieurement. Ce précieux codex renferme d'assez nombreux chapitres jusqu'alors inédits sur les accessoires de l'orgue, sur la fusion des cloches, sur les ouvrages d'étain et de fer, la sculpture en ivoire, le travail des pierres précieuses et des perles, etc.

Nous reproduisons dans cette édition, la dernière et la plus complète de toutes, le texte du manuscrit du *British Museum*, d'après l'ouvrage de M. R. Hendrie, auquel nous avons ajouté cinq chapitres, d'après l'édition de M. le comte de l'Escalopier, quoique ces chapitres paraissent être une addition faite par un copiste au texte original. A la suite du texte, nous avons placé des notes nombreuses et étendues. C'est une traduction des notes de l'auteur anglais, notes rédigées avec soin et remplies de faits curieux. La traduction, que nous donnons en regard du texte latin, a été faite de manière à reproduire aussi exactement que possible la pensée de l'auteur. L'exactitude doit être le premier mérite de la traduction d'un ouvrage de cette nature. Le livre du moine Théophile n'est pas une œuvre littéraire : ce n'est pas le livre d'un poëte ni d'un orateur. C'est un recueil de formules, remarquables seulement par leur précision. Si nous avions remplacé certaines expressions de notre auteur, ou changé la construction de plusieurs phrases, nous aurions réussi, peut-être, à rendre le style plus agréable et le récit plus court. Mais nous avons préféré traduire mot pour mot les recettes pratiques du moine artiste, et ne rien mettre d'arbitraire dans la reproduction d'un ouvrage de ce genre.

Nous avons maintenant à rechercher quel était ce moine industrieux et à quelle époque il a vécu. Nous donnerons ensuite une notice sur les principaux manuscrits de l'Essai sur divers arts, *Schedula diversarum artium*.

Une obscurité profonde enveloppe la personne de Théophile. Lessing, séduit par une apparente ressemblance, était porté à attribuer la *Diversarum artium schedula* à Tutilon, moine de Saint-Gall, qui vivait à la fin du IXe siècle. Lessing n'a pas cité un seul passage du texte de Théophile qui servît de fondement à son opinion et qui militât en faveur d'une telle antiquité. Son argument principal repose sur l'analogie des noms propres ; mais il ne suffit pas, observe judicieusement M. Guichard, que, dans une vieille chronique, Tutilon soit qualifié de peintre, *picturæ artifex*, pour être fondé à le regarder comme l'auteur du *Traité sur divers arts*.

Une circonstance importante dans cette question, c'est que tous les manuscrits connus de Théophile proviennent d'Allemagne. Mathias Farinator, auteur du *Lumen animæ*, le premier qui ait cité des passages de l'ouvrage de Théophile, dit que le manuscrit lui a été communiqué par un monastère d'Allemagne.

On peut conjecturer que Théophile vécut et travailla en Allemagne, ou au moins dans une contrée voisine de l'Allemagne. Le titre de *Tractatus Lumbardicus*, que porte une copie de son *Essai*, a fait croire au comte Cicognara qu'il était Italien ; il aurait alors vécu dans la partie septentrionale de l'Italie, depuis longtemps peuplée par des tribus de race germanique. L'emploi d'un certain nombre de mots appartenant à l'idiome allemand viendrait confirmer cette opinion, si l'on doit y attacher, comme il est vraisemblable, plus d'importance qu'à celui d'expressions grecques. Enfin, une copie récente de la *Diversarum artium schedula* à la Bibliothèque Nani, à Venise, lui donne le nom de Rugerus. Il est donc très-probable que notre auteur portait ce dernier nom, et qu'il était au moins d'origine germanique. Cette dernière opinion est adoptée aujourd'hui par les hommes les plus érudits, tels que Lessing, Morelli, M. le comte de l'Escalopier, M. l'abbé Texier, et M. Robert Hendrie. Le nom de Théophile n'est pas un nom propre ; c'est un nom de religion, comme le dit avec raison M. Texier. *L'humble moine, qui s'oublia si complétement en un traité qui pouvait donner la gloire; dont le travail artistique n'était qu'une prière, l'humble prêtre, qui se regardait comme indigne du nom et de la profession monastique, a caché sa personnalité sous une appellation allégorique ; il se nomme Théophile, comme l'*Ame dévote *de saint François de Sales s'appelle* Philothée. (*Annales archéolog.*, tom. VI, pag. 153.)

En quel temps vécut Théophile ou Ruge-

rus? question plus difficile encore à résoudre que la précédente. M. Guichard, dans l'introduction à l'édition de M. de l'Escalopier, suivi en cela par M. Didron et M. l'abbé Texier, pense que ce fut au commencement du XIIIe siècle, ou plutôt à la fin du XIIe. M. R Hendrie, au contraire, soutient que ce fut au XIe siècle. Indiquons brièvement les raisons alléguées de part et d'autre.

Jusqu'à présent, les arguments fournis par la science paléographique ne sont pas péremptoires, et ne peuvent pas l'être, parce que l'original de l'ouvrage est perdu ou inconnu, et que les copies connues, comme nous le dirons bientôt, ne remontent pas au delà de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe. C'est donc dans le texte lui-même qu'il faut aller chercher les renseignements.

Le traité de Théophile est l'œuvre d'une époque de transition, de renouvellement; il fut écrit dans un de ces âges émus, où, à la vue d'un avenir nouveau, le passé se résume et s'analyse dans un travail encyclopédique. Tel est le caractère du XIIe et du XIIIe siècle. C'est le temps où Pierre Lombard résume la science théologique dans un traité qui lui vaudra le titre de Maître des Sentences; c'est le temps où Vincent de Beauvais classe les connaissances humaines dans le plan magnifique d'une vaste encyclopédie. Le traité de Théophile est une encyclopédie ou une Somme artistique.

A ces raisons M. Guichard en ajoute une autre. Au livre IIIe, chapitre 60, le moine décrit l'encensoir battu, *thuribulum ductile.* Tracez-y, dit-il, des tours, savoir : en haut, une octogone avec huit fenêtres ; au-dessous, quatre carrées, à deux fenêtres allongées, *fenestræ productæ;* au milieu de celles-ci, sur la colonne centrale, sera une petite fenêtre ronde, *fenestrella rotunda.* Ces *fenestræ productæ* ne seraient-elles pas des fenêtres en ogive, et cette *fenestrella rotunda* une rosace? Ces formes indiqueraient évidemment l'ère ogivale.

A cette argumentation, qui ne saurait dépasser la probabilité, M. Texier ajoute des observations techniques qui ont un plus grand poids. Nous avons eu l'occasion, dit-il, d'examiner nombre de reliefs ciselés en métal, de la fin du XIIe siècle, ajustés sur le bois. Lorsque ces travaux n'ont pas eu à subir un remaniement moderne, nous avons remarqué qu'un cuir était tendu entre le bois et le métal. Nous citerons pour exemple la grande châsse émaillée de Saint-Viance. Ouvrez Théophile : au chapitre 17 du livre Ier, il vous apprendra à ajuster les tables d'autel et à les tendre d'un cuir non tanné de cheval, d'âne ou de bœuf. Un reliquaire roman, de la fin du XIIe siècle, provenant du palais de Notre-Dame, abbaye cistercienne, renfermait une inscription sur bois de sapin, doré au moyen de feuilles d'or appliquées. On sait que nombre de manuscrits étaient ornés d'applications d'or, exécutées par le même procédé, concurremment avec d'autres décorations obtenues au moyen de l'or en coquille. Théophile possédait les deux manières. Au chapitre 12 du livre Ier, il enseigne à battre l'or et à le débiter en feuilles ; au chapitre 30, il vous apprendra à le moudre.

On sait que les incrustations d'émail sur métal doré, de l'orfévrerie romane, étaient presque toujours polies après cuisson, par un procédé mécanique. Ce polissage était-il antérieur ou postérieur à la dorure? S'il était antérieur, d'où vient que la mise au feu n'avait pas fait *travailler* l'émail? Postérieur, comment un polissage sur face lisse avait-il pu respecter la dorure? Théophile résout le problème : il apprend à dorer au moyen de l'amalgame de mercure et d'or. Soumises à une chaleur modérée, inoffensive pour l'émail, les pièces *enduites* de cette composition étaient bientôt débarrassées du mercure qui s'élevait en légères vapeurs.

Passons à l'examen des vitraux. A la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, un modelé en bistre accuse l'intention de rendre plus exactement les formes; des hachures, enlevées en clair sur le fond de couleur, produisent un effet lumineux très-piquant. Théophile (liv. II, chap. 19), apprend à peindre le verre ; au chapitre 20, il enseigne à peindre les figures par des teintes de plus en plus serrées. Tous ses préceptes, pour la peinture de la figure et des fonds, indiquent le verrier du commencement du XIIIe siècle. Il sait ombrer les figures, enlever en clair, dégrader les teintes et donner de la lumière (chap. 19, 20 et 21. *Voy.* les ANNAL. ARCHÉOL., tom. VI).

Telles sont les principales raisons développées par M. Guichard et M. Texier pour prouver que l'*Essai sur divers arts* appartient à la dernière partie du XIIe siècle. Examinons maintenant celles que M. R. Hendrie fait valoir à l'appui de son opinion, qui attribue l'œuvre de Théophile au XIe siècle.

Ce fut probablement vers le milieu du Xe siècle, dit M. R. Hendrie, que fut écrite la compilation d'Eraclius *de Artibus Romanorum;* il porte, en effet, tous les caractères de cette époque. La basse latinité qu'on remarque dans le style, les plaintes que fait l'auteur sur la décadence et l'oubli dans lesquels étaient tombés les arts, viennent confirmer cette supposition.

Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientium cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit?
Quas isti artifices immensa mente potentes
Invenere sibi, potens est ostendere nobis.

Qu'Eraclius ait vécu après le VIIIe siècle, cela est prouvé par les citations qu'il emprunte aux écrits de saint Isidore, mort en 636; qu'il ait écrit avant la fin du Xe siècle, cela n'est pas moins évident par l'absence de tout signe de la science arabe qui s'infiltra, à la fin de ce même siècle, dans les arts de l'Europe.

L'art d'Eraclius est celui de l'école de Pline, augmenté, il est vrai, par les inventions des Byzantins, mais cependant toujours essentiellement romain. Depuis le temps où Pline

composait ses ouvrages, l'art de fabriquer et de peindre le verre et la porcelaine a fait de grands progrès ; les chapitres d'Eraclius sur cet objet sont intéressants, Théophile en cite quelques-uns. On trouve dans le traité d'Eraclius la preuve que l'on savait déjà préparer à l'huile divers subjectiles sur lesquels on peignait ensuite avec des couleurs également broyées à l'huile.

Une nouvelle impulsion fut donnée aux arts au commencement du XIe siècle. On dirigea tous les efforts de l'esprit vers les sciences et la littérature, que les besoins de l'Eglise et les disputes des théologiens rendaient nécessaires, telles que la théologie, la jurisprudence, la géométrie, la logique, la rhétorique, la musique ou psalmodie, l'architecture et la peinture. Dunstan, Aldred et Lanfranc, en Angleterre, le roi Robert, en France, le souverain pontife Grégoire VII, à Rome, encouragèrent les arts, en faisant construire et orner des églises. Le respect pour les reliques inspira l'exécution et la décoration de somptueux reliquaires : on ferma les églises avec des portes de bronze et même d'argent, suivant Ciampini (*Vet. monim.*, tom. I, cap. 4). Les ornements pour les autels, les lutrins en bronze doré et d'autres objets destinés à l'ornementation du chœur, favorisèrent prodigieusement l'art de la fonte des métaux, de la ciselure, de l'émaillerie, de la nielle, de la damasquinure, et produisirent souvent des œuvres d'une perfection étonnante. (*Vita B. Richardi a S. Viton. Virdun.*, cap. 6 ; *Acta SS. Ord. S. Benedict.*, tom. VIII, pag. 541 ; Em. David, *Hist. de la peinture*, pag. 215.)

C'est à cette époque, la première moitié du XIe siècle, qu'il faut rapporter le *Traité sur divers arts*, de Théophile.

Lorsque les Grecs peignaient les monuments de l'Europe, que les Toscans se distinguaient dans l'art d'émailler, les Arabes dans celui de travailler les métaux, les Italiens dans les ouvrages d'orfévrerie, les Français dans les travaux en verre, les Espagnols dans les découvertes de la chimie, les Allemands industrieux dans la pratique ou la connaissance de tous les arts ; au moment où tous ces artistes, après la construction de l'église de Saint-Marc, à Venise, étaient occupés à la décorer, et qu'ils étaient partout occupés dans l'Europe occidentale à peindre les histoires sacrées sur les murailles des églises, à exécuter ces tableaux qui étaient le livre des ignorants, suivant l'expression d'un concile tenu à Arras en 1025, alors apparut le *Traité sur divers arts*.

C'est néanmoins, continue M. R. Hendrie, par l'analyse des procédés que l'on peut arriver à connaître avec quelque précision le temps où vécut Théophile. Lessing, Leiste, Raspe et Eméric David ont placé Théophile au Xe siècle, période trop reculée, comme nous le pouvons reconnaître avec certitude par l'emploi de la nomenclature arabe. Le chapitre de Théophile sur la fabrication de l'or d'Espagne (liv. III) le montre avec évidence : il y est question du borax, sous le nom confus de *barabas* ou *parahas*. Plusieurs passages font voir qu'il possédait alors une connaissance incomplète des ouvrages arabes, connaissance qu'il avait reçue, sans doute, de Constantinople ou de l'Italie (1).

Il est remarquable (et cette preuve s'accorde pleinement avec ce qui a été observé ci-dessus) que, dans le *Traité sur divers arts*, il n'est jamais fait mention de la distillation, et qu'on n'y voit indiquée aucune substance qui en serait le produit. D'où nous pouvons conclure que Théophile ignorait cet art.

M. R. Hendrie, enfin, trouve dans la description de l'encensoir et de plusieurs autres objets, de style romano-byzantin, une induction tout opposée à celle de M. Guichard. Il y reconnaît l'œuvre du XIe siècle, et il conclut que l'opinion des archéologues français, que nous avons nommés plusieurs fois, fixe à une date comparativement trop récente l'époque à laquelle vivait et écrivait notre auteur.

Après ces savants distingués, nous aurons la hardiesse d'émettre notre sentiment. Nous sommes intimement convaincu, d'après les détails iconographiques donnés par Théophile pour la décoration des vitraux, des anses des calices, des patènes, pour les nimbes des personnes divines et des saints, pour la composition de l'encensoir, que cet artiste-écrivain vivait et travaillait au siècle que les archéologues modernes regardent comme celui de la transition de l'art romano-byzantin à l'art ogival, c'est-à-dire au XIIe siècle. Nous irons plus loin : nous pensons que Théophile vivait au milieu de ce même siècle. Ses descriptions, en effet, indiquent un art plus avancé que celui du XIe siècle, à en juger par les modèles qui sont arrivés jusqu'à nous, et ne s'accorderaient pas avec la décoration en vigueur, même dès le commencement, durant l'ère ogivale. Il ne faudrait pas considérer l'usage du grand calice à anses, dont Théophile donne les procédés de fabrication, comme indiquant une époque plus ancienne que le XIIe siècle, c'est-à-dire le temps où l'on distribuait encore aux fidèles la communion sous les deux espèces. Théophile consigne dans son livre des procédés usités aussi bien chez les Grecs que chez les Latins, et tout le monde sait que les Grecs ont toujours conservé et conservent encore actuellement l'usage du calice pour les fidèles. D'ailleurs, on a gardé les calices ministériels dans les églises latines, longtemps encore après que la coutume, sanctionnée par l'Eglise, se fut introduite de donner aux fidèles la communion sous l'espèce du pain seulement. Notons toutefois que la communion sous les deux espèces et l'usage du chalumeau pour prendre le précieux sang, ont continué, presque

(1) « Les œuvres des Arabes furent connues en Italie avant d'être connues en France et dans les autres contrées de l'Europe. » (Hoefer, *Hist. de la Chimie*, pag. 346.)

jusqu'à nos jours, dans certaines abbayes et dans quelques circonstances particulières.

Passons maintenant à l'examen des manuscrits de la *Diversarum artium schedula.* Le manuscrit qui fut entre les mains de Mathias Farinator, au XVe siècle, et qui lui avait été procuré d'un monastère d'Allemagne, est présentement inconnu. Peut-être se trouve-t-il à la bibliothèque du Vatican, où gisent ignorés un grand nombre de documents précieux qui n'ont point encore été dépouillés.

Le manuscrit mentionné par Cornélius Agrippa, *de Vanitate scientiarum* (cap. 96) est maintenant à Wolfenbüttel, suivant Raspe, qui néanmoins ne donne aucune preuve de son assertion. Le manuscrit qui est à Wolfenbüttel, selon Lessing, appartient au Xe ou au XIe siècle ; nous verrons plus bas que cette appréciation de Lessing est erronée. Le troisième livre de ce manuscrit se termine par le premier chapitre sur les orgues.

Le manuscrit de Leipsick, qui a été considéré par Lessing comme antérieur à celui de Wolfenbüttel, ne date que du XIVe siècle. Il renferme les trois livres, mais le troisième a été mutilé ; il n'y a que les sept premiers chapitres de ce livre. Ce manuscrit provient du monastère d'Alten-Zell.

Un manuscrit fut découvert par Raspe, en 1779, dans la bibliothèque de l'Université de Cambridge ; il le regardait comme étant du XIIIe siècle. Il contient seulement une partie du premier livre de Théophile, avec un Appendice composé de diverses pièces recueillies par le copiste, et appartenant à plusieurs auteurs. Une copie de ce manuscrit est au *British Museum*, Sloane, 715. Raspe dit que ce manuscrit est de format in-4°, et qu'il est d'une écriture du XIIIe siècle.

Une autre copie fut trouvée par Raspe à la bibliothèque du Collége de la Trinité ; elle est aussi d'une écriture du XIIIe siècle. Ce manuscrit est présentement au *British Museum.* C'est celui qui a été publié par Raspe ; il contient une partie du premier livre de Théophile, avec une collection de recettes à la fin, parmi lesquelles on trouve les cinq chapitres publiés par M. le comte de l'Escalopier. Ces chapitres ne sont pas de Théophile : nous les avons cependant nous-même reproduits à la fin du livre Ier. On ne les trouve ni dans le manuscrit de la Bibliothèque Harléienne, ni dans celui de Vienne, ni dans celui de Wolfenbüttel. C'est dans ce manuscrit que l'on trouve le livre Ier précédé du titre suivant : *Sic incipit Tractatus Lombardicus qualiter temperantur colores ad pingendum.* Que l'ouvrage de Théophile soit ou non *Lombard*, c'est une preuve de l'opinion du copiste au XIIIe siècle.

Une autre copie du XVIIe siècle fut indiquée par Morelli, comme existant à la bibliothèque Nani, à Venise : dans cette copie Théophile est nommé RUGERUS. Morelli prétend que cette copie a été faite d'après l'ancien manuscrit en parchemin de la Bibliothèque Impériale de Vienne : *Descripti ex antiquo codice membranaceo manuscripto augustissimæ bibliothecæ Cæsareæ Vindobonensis.* M. Guichard, en mentionnant ce manuscrit, a omis de citer la fin de la note de Morelli, et il met en doute l'exactitude de Morelli, qui nous apprend qu'il y avait deux manuscrits de Théophile à Vienne. (Morelli, *Cod. manuscript. lat. Biblioth. Nani*, pag. 35.)

La copie qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, à Paris, dans la collection de Le Bègue, est une transcription remplie de fautes des 29 premiers chapitres du livre Ier seulement. Cette copie est d'une étendue égale au manuscrit du Collége de la Trinité, publié par Raspe, moins l'Appendice.

Quoique ni Lambecius, ni les autres bibliographes n'aient indiqué les manuscrits de Vienne, et qu'en conséquence, M. Guichard suspecte la vérité des renseignements donnés par Morelli, il est certain que l'assertion de Morelli est exacte, au témoignage du docteur Ferdinand Wolf, de la Bibliothèque Impériale de Vienne. Ce savant écrivait à M. R. Hendrie, dans une lettre, en date du 18 juin 1846 : « Les dates données par Morelli sont exactes. Nous possédons deux manuscrits, dont un sur vélin (n° 2527) appartient au XIIe siècle, ou au plus tard au commencement du XIIIe. L'autre (n° 11236) est seulement une copie, faite, il est vrai, d'après un manuscrit différent du nôtre ; elle est du XVIIe siècle et sur papier.

« L'ancien manuscrit est défectueux. Il commence par les trois prologues ; puis vient la table des chapitres du premier livre. Le titre du 1er chapitre est, *De temperamento colorum in nudis corporibus ;* le dernier, le 28e, est, *Quomodo colores in libris temperentur.* Le livre II renferme trente-cinq chapitres, dont le premier porte le titre suivant : *De constructione furni ad operandum vitrum ;* le dernier : *De annulis.* Le livre III contient soixante-dix-huit chapitres ; le premier : *De constructione fabricæ ;* le dernier : *De organis ;* mais quelques feuillets manquent à la fin.

« L'autre manuscrit, la copie moderne, donne aussi le prologue de chaque livre ; ensuite l'index. Le premier livre contient quarante-deux chapitres ; le premier : *De temperamento colorum ;* le dernier : *De cerosa.* Le second livre est composé de trente-cinq chapitres en tout conformes au manuscrit précédent. Le troisième livre contient soixante-seize chapitres ; le premier : *De constructione fabricæ ;* le dernier : *De organis*, et il se termine ainsi : *A plectro autem inferius omnes unius mensuræ et ejusdem grossitudinis erunt.* FINIS. »

On voit que le manuscrit le plus moderne, comme celui de Wolfenbüttel, n'a pas le chapitre 40 du livre Ier, *De encausto*, qui se trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque Harléienne et de celle de l'Université de Cambridge.

Mais, à présent, comment concilier les sentiments divergents de Lessing et de Leiste ? Lessing affirme que le manuscrit de Wolfenbüttel est du XIe siècle, et Leiste le fait remonter jusqu'au Xe siècle. D'un autre côté, ces mêmes écrivains assignent tous les

deux le XIIIe siècle ou le XIVe comme date au manuscrit de Leipsick. Voici ce que Leiste a écrit à ce sujet : « Les deux manuscrits de Wolfenbüttel et de Leipsick sont de format in-4°, écrits sur parchemin, et se ressemblent quant aux caractères de l'écriture : il me semble qu'ils doivent être l'un et l'autre rapportés au même siècle. » Il suit de là que le manuscrit de Wolfenbüttel, que l'on avait cru d'abord du Xe ou du XIe siècle, ne remonte pas au delà du XIIIe siècle.

Le plus important, le plus complet et le plus correct des manuscrits, sinon le plus ancien, reste maintenant à indiquer. C'est celui que M. Robert Hendrie a eu le bonheur de découvir au *British Museum*, parmi les manuscrits de la Bibliothèque Harléienne. A cause de la classification imparfaite de ces manuscrits, à la fin du siècle dernier, il était resté inconnu. Il était classé parmi les livres de théologie sous le nom de *Théophile ecclésiastique.* Il n'est pas indiqué comme un ouvrage sur les arts, mais comme un livre de *Philosophie naturelle;* on ne pouvait donc guère s'attendre à y reconnaître le *Traité sur divers arts* du moine Théophile. Ce manuscrit est sur vélin, de format in-8°, et d'une écriture allemande du commencement du XIIIe siècle. Il renferme cent quinze feuillets, des écrits de Théophile, et cinq feuillets de recettes relatives aux arts, écrits d'une autre main, vers le même temps. Il y a ensuite un traité *de Unguentis :* c'est un recueil de recettes médicales. Malheureusement le titre et la préface du premier livre manquent. Dans une copie si remarquable et d'ailleurs si complète, on aurait trouvé peut-être des renseignements sur le nom et la patrie de l'auteur. C'est ce dernier manuscrit, publié par M. Robert Hendrie, qui est reproduit dans cette nouvelle édition.

Avant de clore cette préface, nous ferons connaître les manuscrits relatifs aux arts du moyen âge, recueillis par Le Bègue, actuellement déposés à la Bibliothèque Nationale, à Paris. Ils sont indiqués sous ce titre : *Magister Johannes* Le Bègue, *licenciatus in legibus, greffarius generalium magistrorum monetæ Regis. Parisiis, anno Domini* 1431, *ætatis suæ* 63. Ils renferment : *Tabula de vocabulis synonymis et æquivocis colorum, rerumque accidentium colorum; — Experimenta de coloribus ; — Experimenta diversa, aliaque de coloribus ; — Receptæ extrahendæ ab uno quaterno michi presentato per fratrem Dionysium,* etc. *In Janu.* 1409, *scriptæ. — Item, die Martis,* XI *Februarii,* 1410, *feci copiari in Bononia a receptis mihi presentatis per Thedericum de Flandria, quas receptas idem Theodoricus dixit habuisse in Londonia in Anglia. — Item de diversis a quodam libello magistri Johannis de Modena, pictoris habitantis in Bononia.* (Est-ce le peintre Jean, mort en Italie, qui décora l'église abbatiale du monastère de Saint-Gall, vers 990, et qui fut ensuite mandé à Aix-la-Chapelle par Othon III, pour décorer l'oratoire du palais? Othon appelle cet artiste évêque de Liége. (*Voyez* Em. David, pag. 156.) Cet écrivain parle d'un mélange d'huile et de vernis, qui doit être employé avec les couleurs.) — *Anno* 1411. *Johannes de.... Normannus, de azurro novo, lapidis lazulli ultramarini. — Liber Theophili admirabilis et doctissimi magistri, de omni scientia picturæ artis.* (C'est seulement un fragment du premier livre de Théophile.) — *Liber magistri Petri de Sancto Audomaro, de coloribus faciendis ; — Eraclii, sapientissimi viri, libri tres de coloribus et artibus Romanorum ; — Liber Johannis Archerius, A. D.* 1398. *Ut accessit a Jacobo Cona, Flamingo pictore ; — Capitula de coloribus ad illuminandum libros, ab eodem Archerio sive Alcherio, ut accepit ab Antonio de Compendio illuminatore librorum in Parisiis, et a magistro Alberto Pozotto perfectissimo in omnibus modis scribendi, Mediolani scholas tenente.* — Aultres escriptz en latin et françois, *per magistrum Johannem* Le Bègue, etc., *qui præsens opus seu capitula in hoc volumine aggregata propria manu scripsit, A. D.* 1431 ; *ætatis vero suæ* 63. *Illustra, Deus, oculum.*

A Tours, le 11 novembre, fête de saint Martin. 1851.

J.-J. BOURASSÉ,
Chanoine de l'Eglise métropolitaine de Tours.

ESSAI

SUR DIVERS ARTS,

EN TROIS LIVRES,

par

THÉOPHILE,

APPELÉ AUSSI

RUGERUS,

PRÊTRE ET MOINE.

PROLOGUE DE THÉOPHILE.

Les arts s'apprennent graduellement et partie par partie. L'art de la peinture s'oc-

THEOPHILI,

QUI ET

RUGERUS,

PRESBYTERI ET MONACHI,

LIBRI III

DE DIVERSIS ARTIBUS,

seu

DIVERSARUM ARTIUM SCHEDULA.

PROLOGUS THEOPHILI (1).

Sensim per partes discuntur quælibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.

(1) Præfatio libri primi non exstat in Manuscripto Harleiano: supplevimus ex Cod. Guelpherbytano

Post ad mixturas committat mens tua curas.
Hoc opus exerce, sed ad unguem cuncta co-
[herce,
Ut sit adornatum quod pinxeris et quasi
[natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.

Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus, retributionem cœlestis præmii !

Legimus in exordio mundanæ creationis hominem, ad imaginem et similitudinem Dei conditum et inspiratione divini spiraculi animatum, tantæque dignitatis excellentia cæteris animantibus prærogatum, ut rationis capax, divinæ prudentiæ, consilii ingeniique mereretur participium, arbitriique libertate donatus solius conditoris sui suspiceret voluntatem et revereretur imperium. Qui astu diabolico misere deceptus, licet propter inobedientiæ culpam privilegium immortalitatis amiserit, tamen scientiæ et intelligentiæ dignitatem adeo in posteritatis propaginem transtulit, ut quicunque curam sollicitudinemque addiderit, totius artis ingeniique capacitatem quasi hæreditario jure adipisci possit.

Hujusmodi intentionem humana suscipiens solertia, et in diversis actibus suis insistens lucris et voluptatibus, per temporum incrementa, tandem ad prædestinata Christianæ religionis perduxit tempora, factumque est, ut quod ad laudem et gloriam nominis sui condidit dispositio divina, in ejus obsequium converteret plebs Deo devota. Quapropter quod ad nostram usque ætatem solers prædecessorum transtulit provisio, pia fidelium non negligat devotio; quodque hæreditarium Deus contulit homini, hoc homo omni aviditate amplectatur et laboret adipisci.

Quo adepto, nemo apud se, quasi ex se et non aliunde accepto, glorietur; sed in Domino, a quo et per quem omnia, et sine quo nihil, humiliter gratuletur, nec concessa invidiæ sacculo recondat, aut tenacis armariolo cordis occultet, sed omni jactantia repulsa, hilari mente simpliciter quærentibus eroget, metuatque evangelicam illius negotiatoris sententiam, qui domino suo reconsignare dissimulans mnam fœneratam, omni beneficio privatus, oris sui judicio nequam servi promeruit notam.

Quam sententiam incurrere formidans, ego, indignus et pene nullius nominis homuncio, quod mihi gratis concessit, quæ

cupe d'abord de la composition des couleurs; leur mélange doit être ensuite l'objet de ses soins. En vous exerçant à ce travail, appliquez-vous à mettre en toutes choses une grande exactitude, de sorte que vos peintures soient naturelles et ne soient pas une simple décoration. Dans la suite, les nombreux enseignements des maîtres vous faciliteront la pratique de l'art : ce livre vous en donnera la preuve.

Théophile, humble prêtre, serviteur des serviteurs de Dieu, indigne du nom et de la profession de moine, à tous ceux qui veulent éviter ou surmonter l'oisiveté de l'esprit et les vaines distractions, par un travail manuel utile et par une agréable méditation des choses nouvelles, nous souhaitons et promettons la récompense éternelle!

Nous lisons au commencement du récit de la création du monde que l'homme, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, animé du souffle divin, et, par l'excellence d'une telle dignité, élevé au dessus de tous les animaux, reçut en partage l'intelligence et la volonté, et qu'il fut gratifié du libre arbitre à la seule condition de respecter les lois et la volonté de son Créateur. Trompé, malheureusement, par la ruse du démon, il perdit le privilége de l'immortalité par sa désobéissance coupable; il transmit, cependant, à sa postérité la prérogative de la science et de l'intelligence, de manière que ceux qui ajoutent à ces dons naturels les soins et l'étude, peuvent acquérir, comme par droit d'héritage, la faculté de se livrer avec succès aux arts et aux travaux intellectuels.

L'industrie humaine, en vertu de cette tendance, sollicitée par le plaisir ou par l'amour du gain dans ses actes divers, transmit cette noble faculté, à travers la succession des âges, jusqu'aux temps prédestinés de la Religion chrétienne, de sorte qu'un peuple consacré à Dieu emploie au service divin ce que la Providence avait établi pour son honneur et pour sa gloire. C'est pourquoi la piété et la dévotion des chrétiens ne doivent pas négliger ce que la sage prévoyance de nos prédécesseurs a conservé jusqu'à nos jours. Que l'homme embrasse donc avec ardeur et qu'il s'efforce d'acquérir ce que Dieu lui a donné en héritage.

Ceux qui le posséderont ne doivent pas s'en glorifier comme d'un bien propre et qu'ils n'ont point reçu; qu'ils s'en félicitent humblement dans le Seigneur, de qui et par qui toutes choses arrivent, et sans lequel il n'y a rien. Qu'ils ne cachent pas ce bienfait dans les replis d'um cœur avare et jaloux; qu'ils en fassent part, au contraire, sans vaine jactance, avec un esprit simple et ouvert, à tous ceux qui s'adresseront à eux : qu'ils redoutent la sentence portée, dans l'Evangile, contre cet intendant qui ne rendit pas, avec intérêt, à son maître la somme qui lui avait été confiée, et mérita d'être flétri, de la bouche de son maître, du nom de mauvais serviteur.

Craignant d'encourir ce terrible jugement, moi indigne, homme chétif et presque sans nom, j'offre gratuitement à tous ceux qui

modestement désirent l'apprendre, ce que m'a gratuitement accordé la bonté divine, qui répand ses faveurs abondamment et miséricordieusement sur tous les hommes. Afin qu'ils reconnaissent et admirent l'effet de la bonté et de la libéralité de Dieu, j'avertis mes disciples et je les assure, s'ils veulent y mettre de l'application, qu'ils obtiendront sûrement le même effet.

De même, en effet, qu'il est injuste et détestable pour tout homme de convoiter par ambition ou de ravir par violence un objet défendu, de quelque nature qu'il soit, de même aussi ce serait lâcheté et folie de mépriser ou de négliger ce qui nous appartient réellement comme l'héritage provenant de Dieu, notre père. Vous donc, qui que vous soyez, très-cher fils, à qui Dieu a mis dans le cœur le désir d'explorer le vaste champ de l'art, et d'y apporter intelligence et soin pour y recueillir ce qui vous plaira, ne méprisez pas des choses précieuses et utiles, sous le prétexte que le sol commun les pourra produire pour vous spontanément ou d'une manière inespérée; ne serait-il pas un spéculateur insensé, celui qui négligerait de recueillir et garder un trésor qu'il aurait trouvé tout à coup en creusant la terre? Si de vils arbrisseaux produisaient pour vous la myrrhe, l'encens et les baumes, ou que les sources de votre maison laissassent couler l'huile, le lait et le miel, ou bien encore que le nard, la cannelle et diverses espèces de parfums crussent dans votre jardin à la place de l'ortie, du chardon et d'autres herbes, est-ce que vous iriez parcourir les terres et les mers, méprisant ces productions comme vulgaires et sans valeur, pour en acquérir d'étrangères d'un prix égal et peut-être même inférieur? Cela, de votre avis, serait une grande folie. Quoique les hommes, en effet, aient accoutumé d'estimer au-dessus de tout et de garder avec une extrême précaution les objets qu'on acquiert seulement avec beaucoup de peine et à grands frais; si, cependant, quelquefois il leur arrive d'en rencontrer aisément de semblables ou de meilleurs, ils les gardent avec un soin égal, et peut-être plus grand encore.

C'est pourquoi, très-cher fils, vous que Dieu favorise au point que l'on vous offre gratuitement ce que tant d'autres recherchent et trouvent par un travail opiniâtre, après avoir traversé les mers au péril de leur vie, après avoir souffert la faim, le froid, la longue contrainte de l'école et mille autres fatigues par le désir d'apprendre, saisissez avec empressement cet **Essai sur divers arts**, lisez-le avec une mémoire fidèle, embrassez-le avec un vif amour.

Si vous l'étudiez avec attention, vous y trouverez tout ce que possède la Grèce sur les différents genres et les mélanges des couleurs; tout ce que connaît la Toscane dans le travail des incrustations et dans la variété des nielles; tout ce que pratique si habilement l'Arabie dans les ouvrages faits au moyen de la malléabilité des métaux, de leur fusion, ou de la ciselure; tout l'art de l'Italie à décorer d'or et d'argent toute sorte de vases, à sculpter les pierres précieuses et l'ivoire; ce que la France recherche dans la

dat omnibus affluenter et non improperat, divina dignatio, cunctis humiliter discere desiderantibus gratis offero, et ut in me benignitatem Dei recognoscant largitatemque mirentur, admoneo, et ut idem, si opera addiderint, sibi præsto esse, procul dubio credant insinuo.

Sicut enim homini quodcunque vetitum aut indebitum cujuscunque modi ambitione attemptare, sive rapina usurpare, iniquum est et detestabile; sic jure debitum et ex patre Deo hæreditarium intemptatum negligere aut contemptui ducere, ignaviæ adscribitur ac stultitiæ. Tu ergo quicunque es, fili carissime, cui Deus misit in cor campum latissimum diversarum artium perscrutari, et ut exinde, quod libuerit, colligas, intellectum curamque apponere, non vilipendas pretiosa et utilia quæque, quasi ea tibi sponte aut insperato domestica terra produxerit; quia stultus negotiator est, qui thesaurum subito fossa humo repererit, si illum colligere et servare neglexerit. Quod si tibi arbusta vilia myrrham, thus et balsama producerent, seu fontes domestici oleum, lac et mella profunderent, sive pro urtica et carduo cæterisque horti graminibus nardus et fistula diversorumque generum aromata crescerent, numquid his contemptis tanquam vilibus et domesticis ad extranea, nec meliora, sed fortassis viliora comparanda circuires terras et marai? et hoc te judice grandis foret stultitia. Quamvis enim soleant homines quæque pretiosa multo sudore quæsita, sumptuumque numerositate comparata, primo loco reponere, summaque tueri cautela : tamen si forte interdum gratis occurrerint aut inveniantur paria seu meliora, non dissimili, imo majori servantur custodia.

Quapropter, fili dulcissime, quem Deus omnino beatum fecit in hac parte, qua tibi gratis offeruntur, quæ multi marinos secantes fluctus cum summo periculo vitæ, famis ac frigoris arctati necessitate, aut diuturna doctorum fessi servitute, omnimodoque fatigati discendi desiderio, intolerabili tamen acquirunt labore; hanc **Diversarum artium schedulam** avidis obtutibus concupisce, tenaci memoria perlege, ardenti amore complectere.

Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia; quicquid in electorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia; quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate solers laudat Germania.

décoration des fenêtres par les vitraux; ce que l'Allemagne industrieuse estime dans les ouvrages délicats d'or, d'argent, de cuivre et de fer, de bois et de pierres.

Quæ cum sæpe relegeris et tenaci memoriæ commendaveris, hac vicissitudine instructionis me recompensabis, ut, quoties labore meo bene usus fueris, ores pro me apud misericordiam Dei omnipotentis, qui scit me nec humanæ laudis amore, nec temporalis præmii cupiditate, quæ digesta sunt, conscripsisse, aut invidiæ livore pretiosum quid aut rarum subtraxisse, seu mihi peculiariter reservatum conticuisse, sed in augmentum honoris et gloriæ nominis ejus multorum necessitatibus succurrisse et profectibus consuluisse.

Lorsque vous aurez lu et relu souvent ces choses, et que vous les aurez gravées dans votre mémoire, en récompense de l'instruction que vous aurez puisée dans mes écrits, chaque fois que mon travail vous aura été utile, vous prierez pour moi Dieu miséricordieux et tout-puissant, qui sait que je n'ai point écrit ce livre par amour des louanges humaines, ni par le désir d'une récompense temporelle, que je n'ai rien caché de précieux ou de rare par un sentiment de jalousie, ou pour m'en réserver le secret à moi seul, mais que, pour l'accroissement de l'honneur et de la gloire de son nom, j'ai voulu subvenir aux besoins et aider aux progrès d'un grand nombre d'hommes.

INCIPIT LIBER PRIMUS.

CAPUT I.

De temperamento colorum in nudis corporibus.

Color qui dicitur membrina, quo pinguntur facies et nuda corpora, sic componitur. Tolle cerosam, id est album, quod fit ex plumbo, et mitte eam non tritam, sed ita ut est siccam, in vas cupreum vel ferreum, et pone super prunas ardentes, et combure donec convertatur in flavum colorem. Deinde tere eum, et admisce ei albam cerosam et cenobrium (*vel* sinopidem, *ex C. R.*), donec carni similis fiat. Quorum mixtura in tuo sit arbitrio; ut si, verbi gratia, rubeas facies habere vis, plus adde cenobrii; si vero candidas, plus appone albi; si autem pallidas, pro cenobrio modicum prasini.

LIVRE Ier.

CHAPITRE Ier.

Des proportions et du mélange des couleurs sur les corps nus.

La couleur appelée *couleur de chair*, qui sert à peindre le visage et les corps nus, est ainsi composée : prenez de la céruse, c'est-à-dire du blanc qui se fait avec le plomb, et mettez-la, sans l'avoir broyée, mais convenablement sèche, dans un vase de cuivre ou de fer, que vous poserez sur des charbons ardents; faites chauffer jusqu'à ce qu'elle devienne jaune ou glauque. Ensuite, broyez-la ; mêlez-y de la céruse blanche et du cinabre ou vermillon, jusqu'à ce qu'elle soit semblable à de la chair. Le mélange de ces couleurs doit être laissé à votre appréciation, de sorte que si vous avez à peindre, par exemple, des figures rouges, ajoutez du cinabre en plus grande quantité; si ce sont des visages blancs, mettez plus de blanc; si ce sont des figures pâles, en place de cinabre mettez un peu de vert foncé.

CAPUT II.

De colore prasino.

Qui prasinus, est confectio quædam habens similitudinem viridis coloris et nigri, cujus natura talis est, quod non teritur super lapidem, sed missus in aquam resolvitur et per pannum diligenter colatur, cujus usus in recenti muro pro viridi colore satis utilis est.

CHAP. II.

De la couleur vert foncé.

La couleur vert foncé est une espèce de préparation qui tient du vert et du noir. Elle se fait non en la broyant sur une pierre, mais en la mettant dans l'eau, où elle se dissout : on la passe soigneusement à travers un linge. On s'en sert assez avantageusement pour peindre en vert sur un mur neuf.

CAPUT III.

De POSC *primo.*

Cum vero membrinam miscueris, indeque facies et nuda corpora impleveris, admisce ei prasinum et rubeum, qui comburitur ex ogra, et modicum cenobrii, et confice *posc*, ex quo designabis supercilia et oculos, nares, et os, mentum, et fossulas circa nares, et tempora, rugas in fronte et collo, et rotunditatem faciei, barbas juvenum et articulos manuum et pedum, et omnia membra quæ distinguuntur in nudo corpore.

CHAP. III.

Du POSC, *première espèce, ou demi-ombre.*

Lorsque vous aurez préparé la *couleur de chair*, et que vous en aurez couvert les figures et les parties nues du corps, mêlez ensemble du vert foncé et du rouge, que l'on obtient en chauffant de l'ocre, avec un peu de cinabre, et composez-en le *posc*. Avec cette dernière couleur, vous indiquerez les sourcils et les yeux, les narines et la bouche, le menton et les fossettes autour des narines, les tempes, les rides du front et les plis du cou, l'ombre qui fera tourner le visage, la barbe des jeunes gens, les articulations des mains et des pieds, tous les membres, enfin, qui ressortent dans un corps nu.

CAPUT IV.

De ROSA *prima.*

Deinde misce cum simplici membrina modicum cenobrii et parum minii, et confice

CHAP. IV.

Du ROSE, *première espèce.*

Mêlez ensuite avec la couleur de chair simple un peu de cinabre et de vermillon, et

faites la couleur que l'on appelle *rose;* vous vous en servirez pour teinter légèrement en rouge les deux joues, la bouche, la partie inférieure du menton, le cou, les rides du front, le front lui-même et les tempes de chaque côté, le nez dans sa longueur, le dessus des narines de chaque côté, les articulations et les autres membres du corps nu.

colorem qui dicitur rosa, unde rubricabis maxillam utramque, os et mentum inferius, collum et rugas frontis modice, ipsam frontem super tempora ex utraque parte, nasum in longitudine et super nares ex utraque parte, articulos et cætera membra in nudo corpore.

CHAP. V.

Du CLAIR, *première espèce.*

Après cela, mêlez avec de la couleur de chair simple de la céruse pilée, et composez la couleur appelée *clair* ou *lumière*. Vous en éclairerez les sourcils, le nez dans sa longueur, le dessus de l'ouverture des narines de chaque côté, des traits légers autour des yeux, la partie inférieure des tempes, la partie supérieure du menton, près des narines et de la bouche des deux côtés, la partie superieure du front, entre les rides du front, mais légèrement, le milieu du cou, le tour des narines, les articulations des mains et des pieds à leur partie saillante, enfin, les mains, les pieds et les bras, au milieu et sur la partie ronde et saillante.

CAPUT V.

De LUMINA *prima.*

Post hæc misce cum simplici membrina cerosam tritam, et compone colorem qui dicitur lumina, unde illuminabis supercilia, nasum in longitudine et super foramina narium ex utraque parte, subtiles tractus circa oculos et tempora inferius, et mentum superius, juxta nares et os ex utraque parte, frontem superius, inter rugas frontis modice, et collum in medio, et circa aures, ac articulos manuum et pedum exterius, et omnem rotunditatem manuum, pedum et brachiorum in medio.

CHAP. VI.

De la couleur VENEDA *que l'on doit mettre dans les yeux.*

Mélangez ensuite du noir avec un peu de blanc ; cette couleur s'appelle *veneda;* remplissez-en les pupilles ou l'iris des yeux. Ajoutez-y encore un peu de blanc et couvrez-en les yeux de chaque côté de l'iris. Vous peindrez avec du blanc simple entre l'iris et la couleur elle-même, et vous laverez ensuite avec de l'eau.

CAPUT VI.

De VENEDA *in oculis ponenda.*

Deinde commisce nigrum cum modico albo, qui color vocatur *veneda*, et imple pupillas oculorum. Adde ei etiam de albo amplius, et imple oculos ex utraque parte, et album simplex linies inter pupillam et ipsum colorem, et cum aqua lavabis.

CHAP. VII.

De la couleur POSC, *seconde espèce, ou couleur d'ombre.*

Prenez ensuite du *posc*, dont il a été question ci-dessus, mêlez y une plus grande quantité de vert foncé et de rouge, de manière à en faire l'ombre de la couleur précédente. Remplissez-en l'espace intermédiaire entre les sourcils et les yeux ; le milieu, au dessous des yeux ; près du nez ; entre la bouche et le menton. Avec cette couleur peignez le poil follet ou la barbe des adolescents; la moitié de la paume des mains, du côté du pouce ; les pieds, sur les petites articulations, et le visage des enfants et des femmes, depuis le menton jusqu'aux tempes.

CAPUT VII.

De POSC *secundo.*

Postea accipe *posc*, de quo supra dictum est, et admisce ei amplius de prasino et rubeo, ita ut umbra sit anterioris coloris, et imple medium spatium inter supercilia et oculos, et sub oculis medium, et juxta nasum, et inter os et mentum, granos seu barbulas adolescentum, et palmas dimidias versus pollicem, et pedes supra minores articulos, et facies puerorum et mulierum a mento usque ad tempora.

CHAP. VIII.

Du ROSE, *seconde espèce.*

Mêlez ensuite du cinabre avec la couleur rose. Vous en peindrez le milieu de la bouche, de manière à faire paraître saillante la partie supérieure et la partie inférieure. Faites des traits légers sur le rose au visage, au cou et au front. Vous en marquerez ensuite les articulations des mains, les jointures de tous les membres, ainsi que les ongles.

CAPUT VIII.

De ROSA *secunda.*

Deinde misce cum rosa cenobrium, et linies inde in medio oris, ita ut anterior superius inferiusque pareat, et fac subtiles tractus super rosam in facie, in collo et in fronte, et designabis inde articulos in palmis, et juncturas omnium membrorum et ungula.

CHAP. IX.

Du CLAIR, *seconde espèce.*

Si le visage est trop foncé pour qu'une

CAPUT IX.

De LUMINA *secunda.*

Et si facies tenebrosa fuerit ut ei non suf-

ficiat una lumina, adde ei amplius de albo, et super priorem linies subtiles tractus per omnia.

seule teinte de *clair* suffise, ajoutez à la couleur un peu de blanc, et sur la première teinte dessinez partout de légers traits.

CAPUT X.

De capillis puerorum, adolescentum et juvenum.

Post hæc misce modicum nigrum cum ogra et imple capillos puerorum, et discerne eos cum nigro. Adde amplius nigri cum ogra, et imple capillos adolescentum, et illumina cum prima. Adde amplius adhuc nigri et imple capillos juvenum, et illumina cum secunda.

CHAP. X.

Des cheveux des enfants, des adolescents et des jeunes gens.

Après cela, mélangez un peu de noir avec de l'ocre, peignez-en les cheveux des enfants, en les indiquant avec du noir. Ajoutez du noir à l'ocre, et peignez les cheveux des jeunes gens, en les éclairant avec le *clair* de la première espèce. Ajoutez de nouveau du noir à l'ocre, et peignez les cheveux des jeunes gens, en les éclairant avec le *clair*, seconde espèce.

CAPUT XI.

De barbis adolescentum.

Misce prasin et rubeum, et si vis rosæ modicum, et imple barbas adolescentum. Misce ogram et nigrum et rubeum, et imple capillos et illumina ogra modico nigro mixta, et ex eadem mixtura fac nigros tractus in barba.

CHAP. XI.

De la barbe des adolescents.

Mêlez du vert foncé, du rouge, et, si vous le voulez, un peu de rose, et peignez-en la barbe des adolescents. Mélangez de l'ocre, du noir et du rouge, et peignez-en les cheveux des jeunes gens ; éclairez-les avec de l'ocre mêlée avec peu de noir ; avec le même mélange faites des traits noirs dans la barbe.

CAPUT XII.

De capillis et barba decrepitorum et senum.

Misce modicum nigri cum cerosa, et imple capillos et barbas decrepitorum. Adde eidem colori amplius nigri et modicum rubei, et fac inde tractus, et illuminabis simplici cerosa. Commisce rursum cerosæ amplius nigri, et imple capillos et barbas senum, et fac tractus ex eodem colore, admixto ei nigro amplius et modico rubeo, et illumina eo unde decrepitos impleveras. Eo ordine, si vis, adhuc nigriores capillos et barbas compone.

CHAP. XII.

Des cheveux et de la barbe des vieillards et des hommes décrépits.

Mélangez un peu de noir avec de la céruse, et peignez-en les cheveux et la barbe des hommes décrépits. A la même couleur ajoutez du noir et un peu de rouge, et faites-en des traits ; vous ferez les clairs avec de la céruse pure. Mélangez ensuite plus de noir avec la céruse, et peignez-en les cheveux et la barbe des vieillards ; faites-y des traits avec la même couleur, à laquelle vous aurez ajouté plus de noir et un peu de rouge ; faites-y des clairs avec le mélange qui vous aura servi pour peindre les cheveux des hommes décrépits. De la même manière, si vous le voulez, en ajoutant du noir, faites des cheveux et de la barbe grisonnants.

CAPUT XIII.

De EXUDRA *et cæteris coloribus vultuum.*

Deinde admisce rubeo modicum nigri, qui color dicitur exudra, et fac inde tractus circa vultum, pupillas oculorum, et in medio oris, et subtiles tractus inter os et mentum. Post hæc cum simplici rubeo fac supercilia, et subtiles tractus inter oculos et supercilia et oculos inferius, in plena facie nasum in dextera parte (1), super nares ex utraque parte, et os inferius, et circa frontem et maxillas senum interius, et circa digitos manuum et articulos pedum interius, et in conversa facie circa nares in anteriori parte. Supercilia vero senum sive decrepitorum facies cum veneda, unde pupillas implesti. Deinde cum simplici nigro juvenum supercilia facies, ita ut superius aliquantulum rubei appareat, et oculos superius et foramina narium, et os ex utraque parte, et circa auriculas, manus et digitos exterius, et articulos et cæteros corporis tractus. Omnes vero

CHAP. XIII.

De la couleur EXUDRA *et des autres couleurs qui servent à peindre les figures et les corps nus.*

Mêlez ensuite un peu de noir au rouge ; cette couleur s'appelle *exudra ;* servez-vous-en pour faire des traits autour des prunelles des yeux et au milieu de la bouche, et des traits légers entre la bouche et le menton. Après cela, avec du rouge pur faites les sourcils et des traits légers entre les yeux et les sourcils et les yeux à la partie inférieure, sur le nez, à droite, dans une figure de face (si la figure ébauchée ou achevée regarde à droite), ou à gauche (si la figure est tournée à gauche) ; sur le dessus des narines, de chaque côté, sur la partie inférieure de la bouche ; sur le front et la partie interne des joues des vieillards ; sur les doigts des mains et les orteils, à la partie interne ; dans une figure vue de côté, autour des narines à la partie antérieure, et l'ouverture des narines. Quant aux sourcils des vieillards et des hommes décrépits, vous les

(1) Si ad dexteram partem respiciens pertracta vel figurata sit facies ; aut in sinistra, si ad sinistram vertatur. *Ex Cod. Reg.*

ferez avec la couleur *veneda*, qui vous a servi à peindre l'iris des yeux. Ensuite, avec du noir pur, vous ferez les sourcils des jeunes gens, de manière qu'on voie un peu de rouge en dessus, les paupières supérieures, l'ouverture des narines, la bouche de chaque côté ; vous en mettrez autour des oreilles, des mains et des doigts, à la partie externe ; vous ferez de même pour les articulations et les autres lignes du corps. Faites avec du rouge tous les traits autour des corps nus ; vous marquerez les ongles avec du rose à l'extérieur.

tractus circa nuda corpora fac cum rubeo, et ungues designabis cum exteriori rosa.

CHAP. XIV.

Du mélange des diverses couleurs pour les vêtements des images qui se font sur plafond ou lambris.

Mêlez du *menesch* avec du *folium*, ou du noir et un peu de rouge, et couvrez le vêtement. Mêlez encore un peu de noir, et faites les traits des plis des draperies. Mélangez ensuite de l'azur avec un peu de *menesch* ou du *folium*, ou avec la couleur qui vous a servi à couvrir le vêtement ; puis, faites les clairs une première fois, et avec de l'azur pur faites les clairs extérieurs. Après quoi, mêlez un peu de blanc avec l'azur, et faites des traits rares et légers.

Couvrez le vêtement avec du rouge, et si le rouge est pâle, ajoutez-y un peu de noir. Mélangez-y encore une plus grande quantité de noir, et faites les traits. Ensuite mélangez un peu de rouge avec du cinabre, et faites les clairs par dessus.

Couvrez le vêtement de cinabre, mêlez un peu de rouge à cette couleur, et faites les traits. Puis mêlez d'abord un peu de *menesch* avec du cinabre, et faites les clairs pour la première fois. Après cela, faites les clairs avec du vermillon pur. A la fin, mêlez un peu de noir avec du rouge, et faites l'ombre du dehors.

Mêlez du vert pur avec de l'ocre, de manière que l'ocre domine, et couvrez le vêtement. Ajoutez à la même couleur un peu de *succus* et un peu de rouge, et faites les traits. Mettez du blanc dans la couleur qui vous a servi à couvrir, et faites les clairs pour la première fois. Ajoutez encore du blanc, et faites les clairs les plus apparents. Mêlez encore avec la couleur d'ombre qui vous a servi à faire les traits, et dont il a été question ci-dessus, plus de *succus* et de rouge, et un peu de vert, et faites l'ombre extérieure.

Mêlez du suc de *folium* avec de la céruse, et couvrez le vêtement. Ajoutez une plus grande quantité de *folium*, et faites les traits. Mettez plus de céruse, et faites les clairs. Après cela, servez-vous de céruse pure. Enfin, mêlez un peu de *folium* broyé et un peu de cinabre avec la couleur d'ombre susmentionnée, et faites l'ombre extérieure.

De cette même couleur couvrez un autre vêtement. Ajoutez-y plus de *folium* et de cinabre, et faites les traits. Ajoutez de la céruse et un peu de cinabre à la couleur qui vous a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Ajoutez de la céruse, et faites les clairs supérieurs. Enfin, mêlez un peu de rouge avec la couleur d'ombre déjà décrite, et faites l'ombre extérieure. Avec ce mé-

CAPUT XIV.

De mixtura vestimentorum in laqueari.

Misce manisc cum folio sive cum nigro, et modico rubeo, et imple vestimentum. Admisce etiam modicum nigri et fac tractus. Deinde misce lazur cum modico manisc, sive cum folio, sive cum eodem colore unde implesti, et illumina primum, cum puro lazur illumina superius. Post hæc misce parum albi cum lazur et fac subtiles et raros tractus. Imple vestimentum cum rubeo, (et si, *Ms. Guelph*) rubeum pallidum sit, adde modicum nigri. Inde misce amplius nigri cum eodem, et fac tractus. Deinde misce modicum rubei cum cenobrio et illumina primum. Post hæc adde modicum minii cum cenobrio, et illumina superius. Imple vestimentum cum cenobrio, et misce cum eodem modicum rubei, et fac tractus. Deinde misce modicum minii cum cenobrio, et illumina primum. Post hæc illumina cum simplici minio. Ad extremum misce modicum nigri cum rubeo, et fac exteriorem umbram. Misce purum viride cum ogra, ita ut de ogra plus sit, et imple vestimentum. Adde eidem colori modicum de succo et parum rubei, et fac tractus. Misce eidem colori unde implesti album, et illumina primum. Adde plus albi, et illumina exterius. Misce etiam cum superiori umbra plus succi et rubei et parum viridis, et exteriorem umbram fac. Misce succum folii cum cerosa, et imple vestimentum. Adde folii plus, et fac tractus. Adde plus cerosæ, et illumina. Post hæc cum simplici cerosa. Ad extremum modicum folii triti et modicum cenobrii misce cum priore umbra, et fac exteriorem. Et eodem colore imple aliud vestimentum. Adde eidem unde implesti, cerosam et modicum cenobrii, et illumina primum. Adde plus cerosæ, et illumina superius. Ad extremum misce modicum rubei cum priore umbra, et fac exteriorem. EX HAC MIXTURA FACIES TRIA GENERA VESTIMENTORUM, UNUM PURPUREUM, ALIUD VIOLATICUM, TERTIUM CANDIDUM. Misce modicum cenobrii cum auripigmento, et imple vestimentum. Adde parum rubei, et fac tractus. Cum simplici rubeo umbram exteriorem. Adde cum impletione plus auripigmenti, et illumina primum. Cum simplici auripigmento illumina superius.

Misce viride cum succo, et adde modicum ogræ, et imple vestimentum. Adde etiam modicum nigri, et fac exteriorem umbram. Adde cum impletione plus viridis et illumina primum. Cum puro viridi illumina exterius, et si opus sit, adde ei modicum albi. Usus

HUJUS VESTIMENTI NON EST IN MURO. Misce auripigmentum cum indico, sive cum manisc, sive cum succo sambuci, et imple vestimentum. Adde amplius de succo, sive manisc, (sive, *Ms. Guelph.*) de indico, et fac tractus. Adde modicum nigri, et fac umbram exteriorem. Deinde plus auripigmenti cum impletione, et illumina primum. Cum simplici auripigmento illumina superius. Auripigmentum et quicquid ex eo temperatur, nullam vim habet in muro. Misce manisc cum folio, et imple vestimentum. Adde etiam parum nigri, et fac exteriorem umbram. Cum simplici manisc illumina primum. Adde parum albi, et illumina superius. Misce ogram cum nigro, et imple vestimentum. Adde nigri plus, et fac tractus. Adde etiam plus, et fac umbram exteriorem. Adde ogræ plus cum impletione, et illumina primum. Cum ogra et rubeo fac similiter. Misce album et viride, et imple vestimentum. Cum simplici viridi fac tractus. Adde parum succi, et fac umbram exteriorem. Adde plus albi cum impletione, et illumina primum. Cum simplici albo illumina superius. Misce modicum nigri et parum rubei cum albo, et imple vestimentum. Adde plus rubei et parum nigri, et fac tractus. Adde etiam amplius nigri et rubei, et fac umbram exteriorem. Adde cum impletione plus albi, et illumina primum. Cum simplici albo, illumina exterius. Misce similiter nigrum cum albo. Eodem modo misce ogram cum albo, et in umbra eidem adde modicum rubei.

lange vous ferez trois espèces de vêtements : un de couleur pourpre, l'autre de couleur violette, et le troisième blanc.

Mélangez du vert avec du *succus*, ajoutez un peu d'ocre et couvrez le vêtement. Ajoutez du *succus* et faites les traits. Ajoutez encore un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Ajoutez à la couleur qui a servi à couvrir une plus grande quantité de vert, et faites les premiers clairs. Avec du vert pur faites les clairs extérieurs, et, s'il en est besoin, ajoutez-y un peu de blanc.

Mélangez un peu de cinabre avec de l'orpiment et couvrez le vêtement. Ajoutez un peu de rouge et faites les traits. Avec du rouge pur faites l'ombre extérieure. Ajoutez de l'orpiment à la couleur de l'ombre et faites les premiers clairs. Avec de l'orpiment pur faites les derniers clairs.

On ne peut pas se servir de cette couleur pour peindre des vêtements sur un mur.

Mêlez de l'orpiment avec de l'indigo, ou du *menesch*, ou du suc de sureau, et couvrez le vêtement. Ajoutez du suc, du *menesch* ou de l'indigo, et faites les traits. Ajoutez un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Ensuite mettez une plus grande quantité d'orpiment avec la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec de l'orpiment pur. L'orpiment et tous les mélanges de couleur dans lesquels entre l'orpiment n'ont aucune qualité dans la peinture murale.

Mélangez du *menesch* avec du *folium* et couvrez le vêtement. Ajoutez du *folium* et faites les traits. Ajoutez en sus un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Faites les premiers clairs avec du *menesch* pur. Ajoutez un peu de blanc, et faites les derniers clairs.

Mélangez de l'ocre avec du noir, et couvrez le vêtement. Ajoutez du noir et faites les traits ; ajoutez-en encore et faites l'ombre extérieure. Mettez de l'ocre en plus grande quantité dans la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Ajoutez encore de l'ocre et faites les derniers clairs.

Agissez de même avec de l'ocre et du rouge.

Mélangez du vert avec du blanc, et couvrez le vêtement. Avec du vert pur faites les traits. Ajoutez un peu de *succus* et faites l'ombre extérieure. Ajoutez du blanc à la couleur qui a servi à couvrir et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec du blanc pur.

Mélangez un peu de noir et un peu de rouge avec du blanc, et couvrez le vêtement. Ajoutez une plus grande quantité de rouge et un peu de noir, et faites les traits. Ajoutez encore du noir et du rouge, et faites l'ombre extérieure. Ajoutez du blanc à la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec du blanc pur.

Mélangez du *menesch* avec du blanc, dans la proportion ci-dessus prescrite. Mélangez également du noir avec du blanc. De la même manière, mélangez de l'ocre avec du blanc; et pour faire l'ombre ajoutez un peu de rouge.

CAPUT XV.

De mixtura vestimentorum in muro.

In muro vero imple vestimentum cum ogra, addito ei modico calcis propter fulgorem, et fac umbras ejus sive cum simplici rubro, sive cum prasino, sive ex poso, qui fiat ex ipsa ogra et viridi. Membrina in muro misceatur ex ogra et cenobrio et calce, et posc ejus et rosa et lumina fiant ut supra. Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus

CHAP. XV

Du mélange des couleurs pour peindre les vêtements sur les murs.

Pour peindre sur mur, couvrez le vêtement avec de l'ocre, après y avoir ajouté un peu de chaux pour l'éclat, faites-en les ombres ou avec du rouge pur, ou avec du vert foncé, ou avec la couleur *posc*, qui se fait avec la même ocre et du vert. La couleur de chair, dans la peinture murale, est un mélange d'ocre, de cinabre et de chaux; quant au *posc*, au rose et aux clairs de cette espèce de peinture, ils doivent être faits comme

il a été dit ci-dessus. Lorsque l'on veut peindre sur un mur sec des figures humaines ou d'autres objets, il faut d'abord l'arroser d'eau, jusqu'à ce qu'il soit entièrement humide. Toutes les couleurs, convenablement mêlées de chaux, doivent être étendues sur le mur humide, afin d'être adhérentes, en séchant avec le mur lui-même. Dans le champ, sous l'azur et le vert, que l'on mette la couleur appelée *veneda*, mêlée de noir et de chaux, sur laquelle, quand elle sera sèche, on mettra, en son lieu, une légère teinte d'azur mêlée avec du jaune d'œuf largement étendu d'eau; sur cette teinte on en placera une autre plus foncée, pour obtenir de l'éclat. Que le vert aussi soit mélangé avec du *succus* et du noir.

CHAP. XVI

Du trait qui imite l'image de l'arc-en-ciel.

Le trait qui représente l'arc-en-ciel est formé de diverses couleurs, à savoir cinabre et vert; item cinabre et menesch; item vert et ocre; item vert et *folium ; item folium* et ocre ; item menesch et ocre; item cinabre et *folium:* ces couleurs se posent de la manière suivante. On fait deux traits de largeur égale, l'un de rouge, mêlé de chaux, sur un mur, sous le cinabre, de manière qu'il y ait à peine la quatrième partie de rouge; mais sur un plafond, le même cinabre sera mêlé de craie. L'autre vert, mélangé de la même manière, sans *succus:* entre eux on fera un trait blanc. Formez ensuite de cinabre et de blanc autant de couleurs que vous voudrez, de manière que la première teinte ait un peu de cinabre, la seconde un peu plus, la troisième beaucoup davantage, la quatrième plus encore, jusqu'à ce que vous arriviez à l'emploi du cinabre pur. Mêlez-y ensuite un peu de rouge. Puis du rouge pur. Après cela, mélangez du rouge avec du noir. Enfin du noir. De la même manière, employez des couleurs composées de vert et de blanc, jusqu'à ce que vous arriviez à l'emploi du vert pur. Mêlez-y ensuite un peu de *succus.* Faites un nouveau mélange et ajoutez du *succus.* Après cela mêlez-y un peu de noir; ajoutez-en encore; enfin, noir pur. Pour les ombres, vous les ferez sur l'ocre avec du rouge ; à la fin vous ajouterez du noir. Ombrez le *manisc* avec du *folium ;* à la fin, ajoutez du noir. Ombrez le *folium* avec du rouge; ajoutez du noir à la fin. Ces couleurs doivent être posées de manière qu'à partir du milieu les traits soient plus pâles et aillent par gradation jusqu'au noir, à l'extérieur. Il ne peut jamais y avoir plus de douze de ces traits dans chaque couleur ; et si vous en voulez ce nombre, disposez les mélanges de façon à mettre la couleur pure à la septième place. Si vous en voulez neuf, mettez la couleur pure à la sixième place; si vous en voulez huit ou sept, mettez la couleur pure à la cinquième place ; si vous en voulez six, mettez-la à la quatrième; si vous en voulez cinq, à la troisième ; si vous en voulez seulement quatre ou trois, vous ne les interromprez pas par la couleur pure, mais considérez comme

sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, et cum ipso muro siccentur ut hæreant. In campo sub lazur et viridi, ponatur color, qui dicitur veneda, mixtus ex nigro et calce, super quem, cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum ovi mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propter decorem. Viride quoque misceatur cum succo et nigro.

CAPUT XVI.

De tractu qui imitatur speciem pluvialis arcus.

Tractus qui imitatur speciem pluvialis arcus conjungitur diversis coloribus, videlicet cenobrio et viridi; item cenobrio et manisc; item viridi et ogra; item viridi et folio ; item folio et ogra ; item manisc et ogra; item cenobrio et folio; qui hoc modo componuntur. Fiunt duo tractus æqua latitudine; unus ex rubeo, calce mixto, in muro, sub cenobrio, ita ut vix quarta pars sit rubei; in laqueari vero ipsum cenobrium similiter cum creta mixtum. Alter vero viridis pari modo mixtus absque succo, et inter eos fiat albus tractus. Deinde misce ex cenobrio et albo quot colores volueris, ita ut primus sit modicum cenobrii, secundus plus, tertius amplius, quartus adhuc plus, donec pervenias ad simplex cenobrium. Deinde admisce eidem modicum rubeum. Deinde simplex rubeum. Post hæc rubeum nigro admisce; ad ultimum nigrum. Simili modo commisce colores ex viridi et albo, donec pervenias ad simplex viride. Deinde admisce ei modicum succum. Commisce iterum, et adde plus succi. Post hæc misce modicum nigri; deinde plus; ad ultimum simplex nigrum. Umbras vero in ogra facies cum rubeo; ad ultimum addito nigro. Umbras manisc cum folio; ad ultimum addito nigro. Umbras folii cum rubeo, addito nigro ad ultimum. Qui colores ita ponendi sunt, ut ex medio pallidiores tractus procedant, et ita ascendant usque ad exterius nigrum. Horum tractuum nunquam plus quam duodecim esse possunt in utroque colore. Et si volueris tot, sic tempera mixturas, ut simplex in septimo loco ponas. Si volueris novem, in sexto loco simplex pone. Si volueris octo vel septem, in quinto loco simplex pone. Si volueris sex, in quarto. Si quinque, in tertio. Si quatuor vel tres, non interponas eis simplex, sed eum qui ante simplicem poni deberet habeas pro simplici, et eidem admisce umbram usque ad exterius nigrum. Hoc opere fiunt throni rotundi et quadranguli, et tractus circa lumbos, et arborum stipites cum ramis, et columnæ, et turres rotundæ, et sedilia et quicquid rotundum apparere velis. Fiunt etiam arcus super columnas in domibus eodem opere; sed uno colore, ita ut interius album sit et exterius nigrum. Turres rotundæ fiunt

de ogra, ita ut in medio sit tractus albus, et ex utraque parte procedat ogra omnino pallida et paulatim trahens croceum colorem usque antepenultimum tractum, cum quo misceatur modicum rubeum; deinde amplius, sic tamen ut nec simplex ogra nec simplex rubeum appareat. Eodem modo et eadem mixtura fiunt turres rotundæ ex nigro et albo. Stipites arborum commiscentur ex viridi et ogra, addito modico nigro et succo. Quo colore pinguntur etiam terra et montes. Fiunt etiam terra et montes ex viridi et albo sine succo, ita ut interius sit pallidum, exterius trahat umbras mixtas cum modico nigro. Omnes colores, qui aliis supponuntur in muro, calce misceantur propter firmitatem. Sub lazur et manisc et sub viridi ponatur veneda; sub cenobrio rubeum; sub ogra et folio iidem colores calce mixti.

telle celle qui aurait dû être placée auparavant, et mêlez-y de l'ombre, jusqu'au noir extérieur. De cette manière se font les trônes ronds et carrés, les traits autour des bordures, les troncs des arbres, avec leurs rameaux, les colonnes, les tours rondes, les siéges, et tous les objets que vous voudrez faire paraître ronds. On fait aussi les arcs sur les colonnes, dans les maisons, de la même façon; mais avec une seule couleur, de manière que la partie interne soit blanche et la partie externe noire. Les tours rondes se font avec de l'ocre, de manière qu'il y ait un trait blanc au milieu, et que de chaque côté il y ait une ocre tout à fait pâle et prenant peu à peu la couleur de safran, jusqu'à l'antépénultième trait, avec lequel on mélangera un peu de rouge, ensuite davantage, de façon toutefois qu'il ne paraisse ni ocre pure, ni rouge pur. Ainsi et par un mélange analogue, avec du noir et du blanc se font les tours rondes. Les troncs et les branches d'arbres se font avec un mélange de vert et d'ocre, en ajoutant un peu de noir et de *succus*. Cette couleur sert aussi à peindre la terre et les montagnes. On fait encore le terrain et les montagnes avec du vert et du blanc, sans *succus*, de manière que l'intérieur soit pâle et l'extérieur ait des ombres mêlées d'un peu de noir. Toutes les couleurs qui seront superposées à d'autres, dans la peinture murale, doivent être mélangées avec de la chaux, pour la solidité. Sous l'azur et le *menesch*, et sous le vert, placez la couleur *veneda;* sous le cinabre, le rouge; sous l'ocre et le *folium*, les mêmes couleurs mélangées avec de la chaux.

CAPUT XVII.

De tabulis altarium et ostiorum, et glutine casei.

Tabulæ altarium sive ostiorum primum particulatim conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tornarii. Deinde componantur glutine casei, quod hoc modo fit. Caseus mollis minutatim incidatur et aqua calida in mortariolo cum pila tamdiu lavetur, donec (aqua, *in cœt. omn. mss. add.*) multotiens infusa pura inde exeat. Deinde idem caseus attenuatus manu mittatur in frigidam aquam donec indurescat. Post hæc teratur minutissime super ligneam tabulam æqualem cum altero ligno, sicque rursum mittatur in mortarium et cum pila diligenter tundatur addita aqua cum viva calce mixta, donec sic spissum fiat, ut sunt feces. Hoc glutine tabulæ altarium compaginatæ, postquam siccantur, ita sibi adhærent, ut nec humore nec calore disjungi possint. Postmodum æquari debent planatorio ferro, quod curvum et interius acutum habet duo manubria, ut ex utraque manu trahatur, unde raduntur ostia et scuta, donec omnino fiant plana. Inde cooperiantur crudo corio equi, vel asini, quod aqua madefactum, statim ut pili fuerint erasi, aqua aliquantum extorqueatur, et ita humidum cum glutine casei superponatur.

CHAP. XVII.

Des panneaux d'autels et des portes, et de la colle de fromage.

Les panneaux d'autels ou de portes doivent être d'abord joints, pièce à pièce, avec l'instrument destiné à cet usage, dont se servent les tonneliers ou les tourneurs. On les unit ensuite avec de la colle de fromage, qui se fait de la manière suivante. On coupe en très-petits morceaux du fromage mou, on le lave avec de l'eau chaude, dans un mortier, avec un pilon, jusqu'à ce que l'eau sorte pure, à plusieurs reprises. Puis le même fromage, pressé avec la main, est mis dans de l'eau froide, jusqu'à ce qu'il se durcisse. Après cela, on le broie très-menu sur une table de bois bien unie avec un autre bois; on le met de nouveau dans le mortier, on le broie avec soin avec le pilon, en y ajoutant de l'eau et de la chaux vive, jusqu'à ce qu'il devienne épais comme de la lie. Les panneaux d'autels assemblés au moyen de cette colle adhèrent si solidement, après être desséchés, que la chaleur ni l'humidité ne les peut disjoindre. Il faut ensuite les aplanir avec un instrument en fer destiné à cet usage, courbe et tranchant à la partie intérieure, ayant deux manches, de manière à être tiré des deux mains: on s'en sert pour racler et couper les portes et les panneaux, jusqu'à ce qu'ils soient entièrement unis. On les couvre ensuite de cuir cru de cheval ou d'âne, que l'on mouille avec de l'eau; aussitôt que les poils sont rasés, on exprime un peu l'eau, et dans cet état d'humidité on le fixe avec de la colle de fromage.

CAPUT XVIII.

De glutine corii et cornuum cervi.

Quo diligenter exsiccato, tolle incisuras ejusdem corii similiter exsiccatas, et diligen-

CHAP. XVIII.

De la colle de peau et de cornes de cerf.

Après qu'elle aura été soigneusement séchée, prenez les rognures de cette même

peau, également séchées, coupez-les en petits morceaux, et prenez des cornes de cerf broyées menu avec un marteau de forgeron sur une enclume ; placez le tout dans une chaudière neuve, jusqu'à ce qu'elle soit à moitié pleine ; remplissez-la d'eau, chauffez-la jusqu'à ce que l'eau soit diminuée d'un tiers, de manière cependant à ce qu'il n'y ait pas ébullition. Vous l'éprouverez ainsi : mouillez vos doigts avec la même eau, et, lorsqu'ils seront refroidis, s'ils adhèrent entre eux, la colle est bonne ; s'il en est autrement, faites cuire jusqu'à ce que cette adhésion ait lieu. Ensuite versez cette colle dans un vase propre, et remplissez de nouveau la chaudière d'eau ; faites cuire de nouveau, ce que vous pourrez faire jusqu'à quatre fois.

ter incide particulatim, et accipiens cornua cervi minutatim confracta malleo ferrarii, super incudem, compone in ollam novam, donec sit dimidia, et imple eam aqua, sicque adhibe ignem donec excoquatur tertia pars ejusdem aquæ, sic tamen ut non bulliat ; et ita probabis : fac digitos tuos humidos eadem aqua, et cum refrigerati fuerint, si sibi adhærent, bonum est gluten ; sin autem, tamdiu coque donec sibi adhæreant. Deinde effunde ipsum gluten in vas mundum, et rursum imple ollam aqua, et coque sicut prius, sicque facias usque quater.

CHAP. XIX.

Du blanchiment au plâtre.

Après cela prenez du plâtre brûlé comme de la chaux, ou de la craie avec laquelle on blanchit les peaux, et broyez-le avec soin sur une pierre, avec de l'eau. Mettez-le ensuite dans un vase de terre cuite, et versez par-dessus la colle de peau ; placez sur des charbons, afin que la colle se fonde. Vous en ferez alors un enduit très-léger sur le cuir, avec un pinceau. Lorsque ce premier enduit sera sec, vous en ferez un second plus épais ; et, s'il en est besoin, vous en ferez encore un troisième. Lorsqu'il sera parfaitement sec, prenez la plante qu'on appelle *prêle*, qui est noueuse et croît comme le jonc. Si vous la cueillez en été, vous la ferez sécher au soleil, vous en frotterez la couche de blanc jusqu'à ce qu'elle soit polie et brillante.

CAPUT XIX.

De albatura gypsi.

Posthæc tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua : deinde mitte in vas testeum, et infundens gluten corii, pone super carbones, ut gluten liquefiat, sicque linies cum pincello super ipsum corium tenuissime ; ac deinde, cum siccum fuerit, linies aliquantulum spissius ; et si opus fuerit, linies tertio. Cumque omnino siccum fuerit, tolle herbam, quæ vocatur asperella, quæ crescit in similitudinem junci et est nodosa ; quam cum in æstate collegeris, siccabis in sole, et ex ea fricabis ipsam dealbaturam, donec omnino plana et lucida fiat (1).

CHAP. XX.

De la manière de peindre les portes en rouge, et de l'huile de lin.

Si vous voulez peindre les portes en rouge, prenez de l'huile de lin, que vous préparerez de la manière suivante : Prenez de la graine de lin ; faites-la sécher dans une poêle, sur le feu, sans eau. Mettez ensuite dans un mortier, et broyez-la avec un pilon jusqu'à ce qu'elle soit réduite en poussière très-ténue. Vous la mettrez derechef dans la poêle, vous verserez de l'eau et vous chaufferez fortement. Puis, enveloppez-la dans un linge neuf, et mettez-la dans un pressoir où l'on a coutume de faire de l'huile d'olives, de l'huile de noix ou de l'huile d'œillette, afin d'en exprimer l'huile de lin de la même manière. Avec cette huile, broyez du vermillon ou du cinabre sur la pierre, sans eau, et avec un pinceau vous en étendrez sur les portes, ou tablettes de bois, que vous voudrez peindre en rouge, et vous ferez sécher au soleil. Vous donnerez une seconde couche que vous ferez également sécher au soleil. A la fin, vous étendrez par-dessus la colle que l'on appelle vernis, et qui se fait de la manière suivante.

CAPUT XX.

De rubricandis ostiis, et oleo lini.

Si autem volueris ostia rubricare, tolle oleum lini, quod hoc modo compones. Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium, et contunde illud pila donec tenuissimus pulvis fiat, rursumque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquæ, sic calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum, et pone in pressatorium, in quo solet olivæ, vel nucum, vel papaveris oleum exprimi, ut eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tero minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia, vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis. Deinde iterum linies, et rursum siccabis. Ad ultimum vero superlinies ei gluten quod vernition dicitur, quodque hoc modo conficitur.

CHAP. XXI.

De la colle-vernis.

Mettez de l'huile de lin dans un petit vase

CAPUT XXI.

De glutine vernition.

Pone oleum lini in ollam novam parvulam,

(1) Si vero defuerit corium ad cooperiendum tabulas, eodem modo et eodem glutine cooperiantur cum panno, mediocriter novo, lini vel canabi. — *Ex Cod. Reg. Parisii.*

et adde gummi (1) quod vocatur fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit. Quod cum super carbones posueris, coque diligenter sic ut non bulliat, donec tertia pars consumatur, et cave a flamma, quia periculosum nimis est, et difficile exstinguitur si accendatur. Hoc glutine omnis pictura superlinita (2) fit et decora ac omnino durabilis (3).

neuf, ajoutez-y de la gomme appelée *fornis*, broyée très-menu ; elle ressemble à de l'encens très-clair, mais, quand on la casse, elle a un éclat plus vif. Lorsque vous l'aurez placée sur les charbons, faites-la cuire avec la plus grande attention, de manière qu'il n'y ait pas ébullition, jusqu'à ce qu'elle soit réduite d'un tiers. Prenez garde à la flamme, parce qu'elle est fort à craindre dans cette opération, et qu'on l'éteint avec peine si elle s'allume. Toute sorte de peinture recouverte de ce vernis devient brillante et durable.

CAPUT XXII.

De eodem.

Compone quatuor lapides, qui possint ignem sustinere, ita ut non resiliant, et super ipsos pone ollam rudem, et in eam mitte supra dictum gummi fornis, quod Romane glassa dicitur (4), et super os hujus oliæ pone ollulam minorem, quæ habet in fundo modicum foramen, et circumlinies ei pastam, ita ut nihil spiraminis inter ipsas ollas exeat. Deinde suppone ignem diligenter, donec ipsum gummi liquefiat. Habebis etiam ferrum gracile et manubrio impositum, unde commovebis ipsum gummi, et cum sentire possis quando omnino liquidum sit. Habeas quoque ollam tertiam juxta super carbones positam, in qua sit oleum lini calidum; et cum gummi penitus liquidum fuerit, ita ut extracto ferro quasi filum trahatur, infunde ei oleum calidum et ferro commove, et sic insimul coque ut non bulliat, et interdum extrahe ferrum, et lini modice super lignum sive super lapidem, ut probes densitatem ejus. Et hoc caveas in pondere, ut sint duæ partes olei, et tertia gummi. Cumque ad libitum tuum coxeris diligenter, ab igne removens et discooperiens refrigerari sine.

CHAP. XXII.

Même sujet.

Prenez quatre pierres capables de résister au feu sans tomber en éclats, sur lesquelles vous placerez un pot neuf, grossier ; vous y mettrez de la gomme *fornis*, appelée *glassa* par les Romains. Sur l'ouverture de ce pot, vous en placerez un plus petit, ayant le fond percé d'un trou étroit ; vous luterez avec de la pâte, de manière qu'il n'y ait aucun interstice entre les deux vases. Vous placerez ensuite avec attention du feu par dessous, jusqu'à ce que la gomme se liquéfie. Vous aurez un fer mince, adapté à un manche, pour remuer la gomme et pour sentir quand elle sera entièrement fondue. Ayez aussi tout auprès un troisième vase, placé sur le feu, dans lequel il y aura de l'huile de lin chaude. Lorsque la gomme sera parfaitement liquéfiée, de manière à filer en retirant le fer, versez l'huile chaude et agitez avec la baguette de fer ; faites chauffer ce mélange, sans ébullition, retirez de temps en temps le fer, et étendez une petite couche d'essai sur de la pierre ou du bois, afin d'en éprouver la densité. Quant au poids, veillez à ce qu'il y ait deux tiers d'huile et un tiers de gomme. Lorsque vous aurez terminé la cuisson à volonté, retirez du feu et laissez refroidir, après avoir découvert.

CAPUT XXIII.

De sellis equestribus et octoforis.

Sellas autem equestres et octoforos, item sellas plicatorias, scabella, cæteraque quæ sculpuntur, et non possunt corio vel panno cooperiri, mox ut raseris ferro, fricabis asperella, sicque bis dealbabis, et cum sicca fuerint, rursum asperella planabis. Posthæc in circino et regula metire, et dispone opus tuum, videlicet imagines, aut bestias, vel aves et folia, sive quodcunque pertrahere volueris. Quo facto, si decorare volueris opus tuum, auri petulam impones, quam tali modo facies :

CHAP. XXIII.

Des selles de cheval et des litières.

Quant aux selles de cheval et aux litières, aux pliants, aux escabeaux et autres objets qui se sculptent et ne peuvent être recouverts de cuir ou d'étoffe, après les avoir raclés avec le fer, vous les frotterez avec la prêle, vous leur donnerez deux couches de peinture blanche, et lorsqu'ils seront secs, vous les polirez de nouveau avec la prêle. Après cela, avec le compas et la règle, mesurez votre ouvrage et disposez-le pour y sculpter des figures, des animaux, des oiseaux, des feuillages, ou tout ce qu'il vous plaira de dessiner. Après quoi, si vous voulez décorer votre œuvre vous y appliquerez une feuille d'or que vous ferez de la manière suivante :

CAPUT XXIV.

De petula auri.

Tolle pergamenam Græcam, quæ fit ex lana lini (5), et fricabis eam ex utraque parte

CHAP. XXIV.

De la feuille d'or.

Prenez du parchemin grec, qui se fait avec du chiffon de lin ; vous le frotterez des deux

(1) *In C. R.*, Arabici *additur.*

(2) Lucida fit et decora, *legitur in MSS. Guelph. et Parisii.*

(3) Si vero defuerit corium ad cooperiendas tabulas, eodem modo et eodem glutine cooperiantur cum panno lini mediocriter novo. — *Male locata est; vide in fine cap.* XIX. *Non legitur in C. R. Parisii.*

(4) *Ali.* Arabicum, *ex C. R. Parisii.*

(5) Id est papyrum, *ex C. R.*

côtés avec de la couleur rouge, qui se fait par la combustion du sinople, c'est-à-dire de l'ocre, sèche et broyée très-fin ; vous le polirez avec grand soin avec une dent de castor, d'ours ou de sanglier, jusqu'à ce qu'il soit brillant et que la couleur y adhère par le frottement. Coupez ensuite avec des ciseaux ce papier par carrés de quatre doigts de hauteur sur quatre doigts de long et autant de largeur. Puis, avec du vélin d'égale grandeur, vous ferez une espèce de bourse cousue très-solidement, assez ample pour contenir beaucoup de morceaux de papier rougi. Cela fait, prenez de l'or pur et faites-le amincir au marteau, sur une enclume dont la surface soit bien unie, et avec tant de soin qu'il n'y ait aucune fracture dans l'or; coupez-le ensuite par carrés de la grandeur de deux doigts. Puis vous mettrez dans la bourse un carré de papier rougi, et par dessus, au milieu, un carré d'or; un autre carré de papier et un autre d'or, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la bourse soit pleine, et de manière que l'or soit toujours placé au milieu. Ayez ensuite un marteau coulé d'auricalque, étroit près du manche et large dans son plat. Vous en frapperez la bourse sur une grande pierre bien unie, à coups modérés et non violents. Vous y regarderez souvent, et vous verrez si vous voulez rendre l'or tout à fait mince, ou médiocrement épais. Si l'or, en s'amincissant, s'étendait et dépassait les bords de la bourse, vous le couperez avec des ciseaux petits et délicats, destinés uniquement à cet usage. Tel est le procédé pour faire la feuille d'or. Lorsque vous l'aurez amincie à votre gré, à l'aide des ciseaux vous en couperez autant de morceaux que vous voudrez et vous en ferez des nimbes autour de la tête des principaux personnages, sur les étoles et les bordures des vêtements, et selon qu'il vous plaira.

cum rubeo colore, qui comburitur ex synopide, id est ogra, minutissime trito et sicco, et polies eam dente castoris, sive ursi, vel apri, diligentissime, donec lucida fiat, et idem color ipsa fricatione adhæreat. Deinde incide forcipe ipsam pergamenam per partes quadras ad latitudinem quatuor digitorum, æqualiter latas et longas. Postmodum facies eadem mensura ex pergameno vituli quasi marsupium, et fortiter consues, ita amplum, ut multas partes rubricatæ pergamenæ possis implere. Quo facto, tolle aurum purum et fac illud attenuari malleo super incudem æqualem diligentissime, ita ut nulla sit in eo fractura, et incide illud per quadras partes ad mensuram duorum digitorum. Deinde mittes in illud marsupium unam partem rubricatæ pergamenæ, et supra eam unam partem auri in medio, sicque pergamenam et rursus aurum ; atque ita facies donec impleatur marsupium, et aurum sit semper in medio commixtum. Dehinc habeas malleum fusilem ex auricalco, juxta manubrium gracilem et in plana latum, unde percuties ipsum marsupium super lapidem magnum et æqualem, non graviter, sed moderate ; et cum sæpius respexeris, considerabis utrum velis ipsum aurum omnino tenue facere, vel mediocriter spissum. Si autem supercreverit aurum in attenuando et marsupium excesserit, præcides illud forcipe parvulo et levi, tantummodo ad hoc opus facto. Hæc est ratio aureæ petulæ. Quam cum secundum libitum tuum attenuaveris, ex ea incides forcipe particulas quantas volueris, et inde ordinabis coronas aureas circa capita regulorum, et stolas et oras vestimentorum, et cætera ut libuerit.

CHAP. XXV.

De la manière de poser l'or.

Pour poser l'or, prenez la partie claire du blanc d'œuf, que vous aurez battue sans y mettre d'eau ; vous en enduirez légèrement avec un pinceau l'endroit sur lequel l'or devra être posé ; vous humecterez dans votre bouche la queue du même pinceau, vous en toucherez un des coins de la feuille coupée, vous l'enlèverez ainsi et la placerez avec la plus grande promptitude ; le pinceau vous servira à l'étendre également. En ce moment il faudra éviter le vent et suspendre votre respiration, car le moindre souffle vous fera perdre la feuille d'or que vous aurez peine à trouver. Lorsqu'elle sera posée et sèche, vous en mettrez une seconde par dessus, de la même manière, si vous le désirez, et même une troisième, s'il en est besoin, afin que vous puissiez brunir avec une dent ou une pierre. Vous pourrez poser une feuille d'or, par le même procédé, sur un mur ou un plafond, si vous le voulez. Si vous n'avez pas d'or, vous prendrez une feuille d'étain, que vous préparerez de la manière suivante :

CAPUT XXV.

De imponendo auro.

Imponendo aurum, tolle clarum, quod percutitur ex albugine ovi sine aqua, et inde cum pincello leniter linies locum in quo ponendum est aurum, et cauda ejusdem pincelli in ore tuo madefacta, continges unum cornu incisæ petulæ, et ita elevans eum summa velocitate impones, et cum pincello æquabis. Ea hora oportet te a vento cavere, et ab halitu continere, quia si flaveris, petulam perdes et difficile reperies. Quæ cum posita fuerit et siccata, ei, si volueris, eodem modo alteram superpone, et tertiam similiter, si opus fuerit, ut eo lucidius cum dente sive cum lapide polire possis. Hanc etiam petulam, si volueris, in muro et laqueari eodem modo imponere poteris. Quod si aurum non habueris, petulam stagni accipies, quam hoc modo facies :

CAPUT XXVI.

De petula stagni.

Stagnum purissimum attenuabis diligenter super incude (incudem) malleo, quantas et quam tenues partes volueris. Et cum aliquantulum attenuari cœperint, purgabis eas in una parte panno laneo et carbonibus siccis minutissime tritis, ac iterum percuties malleo, rursumque fricabis panno et carbonibus, sicque singulis vicibus facies, donec omnino attenuaveris. Posthæc fricabis eas leniter dente apri super ligneam tabulam æqualem, usquequo lucidæ fiant.

Deinde conjunges easdem partes unam ad alteram super ipsam tabulam, et adhærebis eas singulas ad lignum cum cera, ne possint moveri, et superlinies eas manu tua ex supradicto glutine vernition, atque siccabis ad solem. Postmodum accipe virgas ligni putridi, quas cum Aprili incideris, findes per medium et siccabis super fumum. Dehinc auferes exteriorem corticem, et interiorem, qui est croceus, rades in patella munda, addens ei crocum ad quintam partem; et perfunde hæc vino veteri sive cervisia abundanter, et cum ita per noctem steterit, in crastinum calefacies super ignem donec liquefiat (1); sicque impones tabulas stagneas singulatim, et frequenter elevabis, donec consideres quod aureolum colorem sufficienter trahant. Postque rursum adhærebis eas ligneæ tabulæ superliniens gluten sicut prius, et cum siccatæ fuerint, jam habes stagneas petulas, quas impones operi tuo secundum libitum glutine corii. Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit.

CHAP. XXVI.

De la feuille d'étain.

Vous amincirez au marteau, sur une enclume, avec soin, de l'étain très-pur en parties aussi nombreuses et aussi légères que vous le voudrez. Lorsqu'elles commenceront à s'amincir, vous les nettoierez avec un morceau d'étoffe de laine et du charbon sec broyé très-fin ; vous battrez de nouveau au marteau, vous nettoierez derechef avec l'étoffe et le charbon, ce que vous ferez à chaque fois, jusqu'à ce que vous les ayez entièrement amincies. Après cela vous les frotterez doucement, avec une dent de sanglier, sur une table de bois unie, jusqu'à ce qu'elles soient brillantes.

Vous joindrez les mêmes parties l'une à l'autre, sur la même table, et vous les ferez toutes adhérer au bois avec de la cire, de manière à ce qu'elles ne puissent remuer ; vous les enduirez avec la main d'une couche de vernis, et vous les ferez sécher au soleil. Après quoi, prenez des baguettes de bois pourri, coupées en avril, fendues par le milieu et séchées sur la fumée. Vous en ôterez l'écorce extérieure, et vous en raclerez dans un vase propre l'écorce intérieure, qui est de couleur de safran, et vous y ajouterez la cinquième partie de safran. Versez par dessus du vin vieux ou de la bière largement, et après avoir ainsi laissé reposer pendant la nuit, vous chaufferez sur le feu, jusqu'à ce que le tout soit en liquéfaction. Vous y placerez alors les feuilles d'étain une à une, vous les retirerez fréquemment, jusqu'à ce que vous reconnaissiez qu'elles aient pris une couleur d'or assez foncée. Vous les fixerez de nouveau à la table de bois, les couvrant de vernis comme ci-dessus, et lorsqu'elles seront sèches vous aurez des feuilles d'étain que vous emploierez à volonté, dans vos ouvrages, en les fixant avec de la colle de peau. Prenez ensuite les couleurs dont vous voulez vous servir, broyez-les soigneusement à l'huile de lin, sans eau, et faites des mélanges de couleur pour les figures et les vêtements, comme vous avez fait ci-dessus avec de l'eau, et vous peindrez avec leurs couleurs naturelles, comme il vous plaira, les animaux, les oiseaux et les feuillages.

CAPUT XXVII.

De coloribus oleo et gummi terendis.

Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod imaginibus (2) diuturnum ac tædiosum est nimis. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi, quod exit de arbore ceraso sive pruno, et concidens illud minutatim pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, sive super carbones in hieme, donec liquefiat gummi, et ligno rotundo commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impone. Omnes colores et mixturæ eorum hoc gummi teri et poni possunt, præter minium et cerosam

CHAP. XXVII.

Des couleurs qui doivent être broyées à l'huile et à la gomme.

Les couleurs de tout genre peuvent être broyées avec la même espèce d'huile et étendues sur des ouvrages en bois, mais uniquement pour des objets qui peuvent être séchés au soleil, parce que à chaque fois que vous aurez à mettre une couleur, vous ne pouvez pas en superposer une autre, jusqu'à ce que la première soit sèche, ce qui, pour les images, est trop long et trop ennuyeux. Si vous voulez hâter votre travail, prenez de la gomme de cerisier ou de prunier, broyez-la très-menu et mettez-la dans un vase de terre cuite ; versez de l'eau abondamment par dessus, et exposez au soleil, ou au feu si c'est en hiver, jusqu'à ce que la gomme soit dissoute ; mêlez le tout avec un bois rond.

(1) Tepefiat, *in cæteris Codicibus.*

(2) Et aliis picturis, *ex C. R.*

Passez ensuite à travers un linge, broyez les couleurs et les employez ainsi. Toutes les couleurs et leurs nuances peuvent ainsi être broyées à la gomme et employées en cet état, à l'exception du vermillon, de la céruse et du carmin, qui doivent être broyés au blanc d'œuf et employés ainsi. Le vert d'Espagne ne sera pas mélangé de *succus* sous la colle, mais il se pose seul avec la gomme, qui sert de colle. Mais vous pourrez en mélanger un autre, si vous le voulez.

CHAP. XXVIII.

Combien de fois on doit poser les mêmes couleurs.

Toutes les couleurs, broyées soit à l'huile, soit à la gomme, doivent être placées trois fois sur le bois. Lorsque la peinture sera achevée et sèche, vous mettrez le travail au soleil et vous l'enduirez soigneusement de vernis; lorsque la chaleur commencera à le faire couler, vous le frotterez légèrement avec la main; ce que vous ferez à trois reprises différentes: alors vous laisserez entièrement sécher.

CHAP. XXIX.

De la peinture transparente.

On fait aussi sur bois une peinture que l'on appelle transparente et que quelques-uns appellent auréole : vous la composerez de la manière suivante. Prenez une feuille d'étain qui ne soit ni enduite de colle, ni colorée de safran, mais pure et bien polie; vous en couvrirez l'endroit que vous voulez peindre de cette manière. Broyez ensuite soigneusement à l'huile de lin les couleurs que vous voulez employer; étendez-les très-légèrement avec un pinceau, et laissez-les ainsi sécher.

CHAP. XXX.

Manière de moudre l'or pour les livres et de faire le moulin.

Lorsque vous aurez esquissé des images ou des lettres sur des livres, prenez de l'or pur, et limez-le très-soigneusement en poudre très-fine dans une coupe bien propre ou dans un bassin. Vous le laverez ensuite avec un pinceau dans une écaille de tortue ou une coquille que l'on trouve dans l'eau. Ayez ensuite un moulin avec son pilon, l'un et l'autre faits d'un alliage de cuivre et d'étain, dans la proportion de trois parties de cuivre pur et d'une quatrième partie d'étain sans mélange de plomb. Le moulin doit être fondu en cet alliage, dans la forme d'un petit mortier; le pilon, en forme de nœud, autour d'une tige de fer, laquelle s'élèvera de la grosseur du doigt et de la longueur d'un peu plus d'un demi-pied. Le tiers de cette tige de fer sera fixé dans un bois soigneusement tourné de la longueur d'environ une aune, et percé bien droit. A sa partie inférieure, à quatre doigts environ du bout, il y aura une petite roue mobile en bois ou en plomb, et au milieu, à la partie supérieure, il y aura une courroie au moyen de laquelle il puisse être tiré et retiré en tournant. Après cela le moulin lui-même sera mis dans une cavité, sur une base préparée pour cela entre deux pe-

et carmin, qui claro ovi terendi, et ponendi sunt. Viride Hispanicum non misceatur succo sub glutine, sed per se cum gummi glutine ponatur. Aliud vero miscere potes, si volueris.

CAPUT XXVIII.

Quotiens iidem colores ponendi sint.

Omnes colores, sive oleo sive gummi tritos, in ligno ter debes ponere, et pictura perfecta atque siccata, delato opere ad solem, diligenter linies glutine vernition, et cum defluere cœperit a calore, leniter manu fricabis, atque tertio sic facies, et tunc sine donec penitus exsiccetur.

CAPUT XXIX.

De pictura translucida.

Fit etiam pictura in ligno, quæ dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni non linitam glutine nec coloratam croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.

CAPUT XXX.

De molendo auro in libris, et de fundendo molendino.

Cum pertraxeris imagines vel litteras in libris, tolle aurum purum et lima illud minutissime in mundissima pelvi, sive baccina, sicque lavabis illud cum pincello in concha testudinis vel conchilii, quæ de aqua tollitur. Deinde habeas molendinum cum pistillo suo, utraque fusilia ex metallo cupri et stagni ita commixto, ut tres partes sint cupri puri et quarta stagni puri a plumbo. His ita compositis fundatur molendinum ad similitudinem mortarioli, et pistillum ejus circa ferrum quasi nodus, ita ut ferrum inde procedat grossitudine unius digiti, et longitudine modice amplius pedis dimidii; cujus ferri tertia pars infigatur ligno diligenter tornato ad longitudinem quasi unius ulnæ, et rectissime forato, in cujus inferiori parte tamen a fine longitudine quatuor digitorum, sit rotula sive lignea sive plumbea tornatilis, et in media parte superiori figatur corrigia qua trahi et volvendo retrahi possit. Posthæc mittatur ipsum molendinum in foramen super scamnum ad hoc aptatum inter duas columnellas ligneas in ipso scamno firmiter fixas, super quas sit aliud lignum eis insertum, quod possit ejici et reponi, in cujus medio inferius sit foramen in quo volvatur

pistillum molendini. His ita dispositis, mittatur aurum diligenter purgatum in molendinum, addita modica aqua et imposito pistillo atque superiori ligno coaptato trahatur corrigia et revolvi permittatur, rursumque trahatur et iterum revolvatur, sicque fiat per duas vel per tres horas. Tunc superius lignum ejiciatur, et pistillum in eadem aqua cum pincello lavetur. Deinde molendinum elevetur, et aurum cum aqua usque ad fundum cum pincello moveatur et modice teneatur, donec quod grossius est resideat; moxque aqua in mundissimam baccinam effundatur, et quicquid auri cum aqua exierit, molitum est. Rursumque imposita aqua, repositisque pistillo et sursum ligno, iterum molatur eo ordine quo prius, donec omnino exeat cum aqua. Tali modo molendum est argentum, auricalcum et cuprum. Sed aurum diligentius est et leniter trahendum, sæpiusque respiciendum, quia mollius est cæteris metallis, ne forte adhæreat molendino vel pistillo et conglomeretur. Quod si per negligentiam contigerit, quod conglomeratum est eradatur et ejiciatur, et quod reliquum est usque ad effectum molatur. Quo facto superiorem aquam cum sordibus de baccino effundens, inde aurum diligenter in concham mundam lava. Dehinc infundens ei aquam cum pincello move, et cum per unam horam in manu tenueris ipsam aquam in alteram concham funde, et illud minutissimum quod cum aqua exierit serva. Rursumque imposita aqua super carbones calefac et move, ac sicut prius minutum cum aqua ejice, sicque facias donec omnino purgaveris. Posthæc ipsum minutum (1) cum aqua et eodem ordine bis et tertio, quicquid auri susceperis priori admisce. Eodem ordine lavabis argentum, auricalcum et cuprum. Dehinc tolle vesicam piscis, qui vocatur huso, et lavans aqua tepida tertio, incide particulatim, ac in ollam purissimam mittens cum aqua, sine mollificari per noctem, et in crastinum coque super carbones ut non bulliat, donec probes digitis tuis, si adhæreat, et cum fortiter adhæserit, bonum est gluten.

tites colonnes de bois fixées solidement sur la même base. Sur ces colonnes est un autre bois engagé entre elles, qui peut se mettre ou s'ôter à volonté, au milieu duquel sera un trou dans lequel tournera le pilon du moulin. Les choses étant ainsi disposées, mettez dans le moulin de l'or soigneusement purifié, ajoutez un peu d'eau, placez le pilon et le bois supérieur, tirez la courroie et laissez-la s'enrouler, tirez de nouveau, laissez-la encore s'enrouler, et continuez de la sorte pendant deux ou trois heures. Qu'on ôte alors le bois supérieur, et qu'on lave le pilon avec un pinceau dans la même eau. On lève ensuite le moulin, on agite avec un pinceau l'or ainsi que l'eau jusqu'au fond; on laissera reposer un peu, jusqu'à ce que les parties les plus grossières soient déposées; on verse aussitôt de l'eau dans une coupe bien propre, et tout l'or qui sort avec l'eau est moulu. On replace de nouveau de l'eau, le pilon et le bois supérieur, et on continue de moudre de la même manière que ci-dessus, jusqu'à ce que tout l'or soit sorti avec l'eau. On doit moudre de cette facon l'argent, l'auricalque et le cuivre. Mais l'or doit être moulu plus soigneusement; il faut le tirer doucement et le regarder souvent, parce qu'il est moins dur que les autres métaux, de peur qu'il adhère au moulin ou au pilon, et ne se ramasse en pelotons. Si cela arrive par négligence, il faut racler et rejeter ce qui s'est aggloméré et broyer le reste jusqu'à l'état convenable. Cela fait, versez du bassin l'eau qui y a été mise, ainsi que le dépôt; lavez ensuite soigneusement l'or dans une coquille propre. Versez ensuite de l'eau; remuez avec un pinceau, et après avoir continué pendant une heure, versez cette eau dans une autre coquille, et mettez à part la partie la plus fine qui sera sortie avec l'eau. Mettez encore de l'eau, chauffez sur des charbons et remuez, et, comme ci-dessus, ôtez la partie fine avec l'eau; vous continuerez cette opération, jusqu'à ce que vous ayez tout purifié. Après cela, lavez encore cette partie fine avec de l'eau, deux et trois fois, de la même manière, et ce que vous recueillerez d'or, vous le mêlerez au premier. Vous laverez de la même façon l'argent, l'auricalque et le cuivre. Prenez ensuite une vessie du poisson qu'on appelle *huso*, lavez-la à trois reprises dans de l'eau tiède, coupez en morceaux, mettez-la avec de l'eau dans une chaudière bien propre, et laissez ramollir pendant la nuit. Le lendemain, faites cuire sur les charbons, sans ébullition, jusqu'à ce que vous reconnaissiez avec vos doigts qu'elle adhère; lorsque l'adhésion aura lieu, la colle sera bonne.

CAPUT XXXI.

Quomodo aurum et argentum in libris ponantur.

Postea tolle minium purum, et adde ei tertiam partem cenobrii, terens super lapidem, cum aqua. Quo diligenter trito, percute clarum ex albugine ovi, in æstate cum aqua, in hieme sine aqua, et cum purum fuerit, mitte minium in cornu et infunde clarum, impositoque ligno move modicum, et inde cum pincello imple omnia loca in quibus aurum velis ponere. Dehinc pone

CHAP. XXXI.

Comment on pose l'or et l'argent sur les livres.

Après cela, prenez du vermillon pur, et ajoutez-y un tiers de cinabre; broyez sur la pierre, avec de l'eau. Après avoir soigneusement broyé, battez un clair de blanc d'œuf, en été, avec de l'eau, en hiver, sans eau; lorsqu'il sera pur, mettez le vermillon dans un vase en corne, versez l'eau de blanc d'œuf par-dessus, remuez un peu avec un morceau de bois; ensuite, avec un pinceau,

(1) Relava, *Cod. Guelph.*

couvrez tous les endroits sur lesquels vous voudrez poser de l'or. Mettez ensuite une petite marmite, avec de la colle, sur des charbons, et lorsque la colle sera fondue versez-la dans la coquille de l'or et lavez-en l'or. Lorsque vous aurez versé l'or dans une autre coquille, dans laquelle on garde le dépôt, versez de nouveau de la colle chaude; tenez-la dans la paume de la main gauche, remuez soigneusement avec le pinceau, et posez l'or, comme vous voudrez, épais ou léger, de manière cependant qu'il y ait peu de colle, parce que, quand il y en a trop, l'or se noircit et ne prend pas de brillant. Lorsqu'il sera sec, vous le polirez avec une dent, ou avec une pierre de sanguine soigneusement taillée et polie sur une tablette de corne unie et brillante. S'il arrive, par négligence, que la colle ne soit pas bien cuite et que l'or se réduise en poussière par le frottement, ou qu'il se boursoufle, à cause d'une trop grande épaisseur, ayez à votre disposition du clair d'œuf vieux, battu sans eau; vous en étendrez avec un pinceau un peu et doucement sur l'or, que vous frotterez enfin avec la dent ou la pierre lorsqu'il sera sec. De cette même manière vous poserez et vous polirez l'argent, l'auricalque et le cuivre.

ollulam cum glutine super carbones, et cum liquefactum fuerit, funde in concham auri, et lava illud inde. Quod cum effuderis in aliam concham, in qua purgamentum servatur, rursus infunde gluten calidum, et tenens in palma manus sinistræ, move diligenter cum pincello, et pone utrum volueris spissum aut tenue, sic tamen ut glutinis modicum sit, quia si superabundaverit, nigrescit aurum et non recipit fulgorem. Postquam autem siccatum fuerit, polies illud dente vel lapide sanguinario diligenter limato, et polito super tabulam corneam æqualem ac lucidam. Quod si contigerit per negligentiam glutinis non bene cocti, ut aurum in fricando se pulveret, vel præ nimia spissitudine se elevet, habeas penes te clarum vetus sine aqua percussum, et mox cum pincello de eodem modicum ac leniter super aurum liniens, cum siccum fuerit denuo dente vel lapide fricabis. Hoc modo argentum, auricalcum et cuprum in suis locis pones et fricabis.

CHAP. XXXII.

Comment on décore à l'étain et au safran la peinture des livres.

Si cependant vous n'avez ni l'un ni l'autre des métaux ci-dessus indiqués, et que vous vouliez orner votre œuvre de quelque manière, prenez de l'étain pur et coupez-le en très-petits morceaux; vous aurez à le moudre et à le laver comme l'or. Placez-le avec la même colle sur les lettres ou aux autres endroits que vous auriez voulu orner d'or ou d'argent. Lorsque vous aurez poli avec la dent, prenez du safran qui sert à teindre la soie, mélangez-le avec du clair d'œuf sans eau, et lorsqu'il aura reposé pendant toute la nuit, le lendemain vous en couvrirez les endroits que vous auriez voulu dorer; laissez le reste en place d'argent. Vous ferez ensuite des traits légers autour des lettres, des feuilles, des nœuds, des parements d'habits et des autres ornements avec du vermillon à la plume.

CAPUT XXXII.

Quomodo decoretur pictura librorum stagno et croceo.

Si vero neutrum habueris, et tamen opus tuum quoquomodo decorare volueris, tolle stagnum purum et rasum minutissime, mole et lava sicut aurum, et pone eodem glutine in litteris vel aliis locis quæ volueris auro vel argento ornare, et cum polieris dente, tolle crocum cum quo sericum coloratur, perfundens illum claro sine aqua, et cum per noctem steterit, sequenti die cum pincello cooperies loca quæ volueris deaurare; cætera habeto loco argenti. Deinde facies subtiles tractus circa litteras et folia et nodos ex minio cum penna, et paraturas vestimentorum ac cætera ornamenta.

CHAP. XXXIII

De toute espèce de colle dans la peinture d'or.

Si vous n'avez pas de vessie de poisson, prenez de la peau de veau ou vélin fort, coupez-le de la même manière, lavez et faites cuire. Faites cuire de la même manière une peau d'anguille soigneusement raclée, coupée et lavée. Faites encore cuire de la même façon des os de la tête de loup marin, secs et lavés par trois fois à l'eau chaude. A chacune de ces substances que vous aurez fait cuire, ajoutez un tiers de gomme très-brillante, faites cuire un peu, et vous pourrez garder cette colle aussi longtemps que vous voudrez.

CAPUT XXXIII.

De omni genere glutinis in pictura auri.

Si vesicam non habueris, pergamenum vituli spissum eodem modo incide, lava, et coque. Follem quoque anguillæ diligentissime rasum, incisum et lotum eodem modo coque. Ossa quoque capitis lupi piscis loti sicci, diligenter lota in calida aqua ter, ita coque. Qualecunque horum coxeris, adde ei tertiam partem gummi lucidissimi, et modice coque, poterisque servare quamdiu volueris.

CHAPITBE XXXIV.

Comment se font les mélanges de couleurs pour les livres.

Toutes ces choses étant ainsi exécutées, faites un mélange de gomme très-brillante

CAPUT XXXIV.

Quomodo colores in libris temperentur.

His ita peractis, fac temperamentum ex gummi lucidissimo et aqua sicut supra, et

tempera omnes colores, excepto viridi, et cerosa, et minio, et carmin. Viride salsum non valet in libro. Viride Hispanicum temperabis vino puro, et si volueris umbras facere, adde modicum succum gladioli, vel cauli vel porri. Minium et cerosam et carmin temperabis claro. Omnes mixturas colorum, si indigueris ad pingendas imagines, compone in libro ut supra. Omnes colores bis ponendi sunt in libro, in primis tenuissime, deinde spissius; in litteris vero semel.

et d'eau, comme ci-dessus; mêlez-en toutes les couleurs, excepté le vert, la céruse, le vermillon et le carmin. Le vert salé ne vaut rien pour la peinture des livres. Vous mêlerez le vert d'Espagne avec du vin pur, et si vous voulez faire des ombres, ajoutez un peu de séve d'iris, de chou ou de poreau. Vous mêlerez avec du clair de blanc d'œuf le vermillon, la céruse et le carmin. Quant aux autres mélanges de couleurs dont vous aurez besoin pour peindre des images, préparez-les pour peindre dans les livres, comme il a été indiqué plus haut. Toutes les couleurs doivent être posées deux fois sur les livres, d'abord très-légèrement, ensuite plus solidement; sur les lettres, il ne faut en mettre qu'une seule fois.

CAPUT XXXV.

De generibus et temperamentis folii.

Folii tria sunt genera, unum rubeum, alíud purpureum, tertium saphireum, quæ sic temperabis. Tolle cineres et cribra eos per pannum, et perfundens eos aqua frigida, fac inde tortulas in similitudinem panis, mittensque eas in ignem, sine donec omnino candescant. Postquam ante diutissime canduerint, et postea friguerint, mitte inde partem in vas fictile, perfundens urina, et move ligno. Cumque resederit lucide, perfunde inde rubeum folium, et terens illud modice super lapidem, adde ei quartam partem vivæ calcis, et cum tritum fuerit ac sufficienter perfusum, cola illud per pannum, et trahe cum pincello ubi volueris tenue, deinde spissius. Et si placet similitudinem pallii in pagina facere purpureo folio, eodem temperamento sine calce perfuso, pinge penna prius in ipsa pagina nodos vel circulos, et interius aves sive bestias aut folia; et cum siccum fuerit, linies per omnia rubeum folium tenue, deinde spissius, et tertio si sit opus; ac postmodum linies desuper tenue vetus clarum, sine aqua percussum. Purpureum folium et saphireum non teres, sed perfunde eodem temperamento in concha sine calce, et move ligno, et cum per noctem steterit, in crastinum pone quomodocunque volueris lineis claro superius. Vestimenta quoque et omnia quæ folio et carmin pinxeris, claro superlinies. Cineres autem coctos, qui remanserint, servare diu poteris siccos.

CHAP. XXXV.

Des espèces et mélanges du FOLIUM.

Il y a trois espèces de *folium*, l'une rouge, l'autre pourpre, la troisième couleur de saphir; vous les préparerez comme il suit. Prenez des cendres et passez-les à travers un linge; vous les arroserez d'eau froide, et vous en ferez de petites tourtes, en forme de pains; vous les mettrez ensuite au feu, et vous les laisserez jusqu'à ce qu'elles soient entièrement incandescentes. Après avoir été ainsi chauffées très-longtemps, lorsqu'elles se seront refroidies, mettez-en une partie dans un vase de terre cuite, versez de l'urine par-dessus, et remuez avec un morceau de bois. Lorsque cela aura déposé et sera devenu clair, versez-en sur le *folium* rouge; broyez-le un peu sur une pierre, ajoutez-y un quart de chaux vive; lorsqu'il aura été suffisamment broyé et arrosé, passez-le par un linge; vous en étendrez ensuite où vous voudrez, avec un pinceau, d'abord légèrement, ensuite une teinte plus épaisse. Si vous désirez peindre sur une page un manteau avec du *folium* pourpre, arrosé du même mélange, mais sans chaux, peignez d'abord à la plume sur cette même page les nœuds et les enroulements, et, en dedans, des oiseaux et des animaux ou des feuillages; lorsque cela sera sec, vous étendrez partout du *folium* rouge léger, ensuite plus foncé; vous en mettrez une troisième teinte, s'il en est besoin; vous étendrez ensuite par-dessus du clair de blanc d'œuf vieux, battu sans eau. Vous ne broierez pas le *folium* pourpre et le *folium* couleur de saphir; arrosez-le du même mélange dans une coquille, sans chaux; remuez avec un bois, et lorsqu'il aura déposé pendant une nuit, le lendemain vous en poserez comme vous voudrez, ayant soin de mettre du clair de blanc d'œuf par dessus. Vous recouvrirez également de clair de blanc d'œuf les vêtements et tout ce que vous aurez peint au *folium* et au carmin. Quant aux cendres cuites qui resteront, vous pourrez les garder longtemps sèches.

CAPUT XXXVI.

De cenobrio.

Si desideras cenobrium componere, tolles sulphur, cujus sunt tria genera, album, nigrum et croceum, quod frangens super lapidem siccum, adde ei duas partes vivi argenti, æquo pondere stateræ; et cum diligentius miscueris, mitte in vitream ampullam, cooperiens eam ex omni parte argilla, et os obstrue, ne fumus exeat, et pone eam

CHAP. XXXVI.

Du cinabre.

Si vous désirez composer du *cinabre*, prenez du soufre, dont on distingue trois espèces, le blanc, le noir, et le jaune; vous le broierez sur une pierre à sec, en y ajoutant deux parties de vif-argent, à poids égal de balance. Lorsque vous aurez fait soigneusement le mélange, mettez-le dans une fiole de verre, que vous recouvrirez complé-

tement d'argile, bouchez-en l'ouverture, de peur que la vapeur ne s'en échappe, et approchez-la du feu pour faire sécher. Placez-la ensuite entre des charbons ardents, et dès qu'elle commencera à s'échauffer, vous entendrez du bruit à l'intérieur, ce qui montre que le vif-argent se mêle au soufre ardent; lorsque le bruit aura cessé, tirez aussitôt la fiole, ouvrez-la et tirez-en la couleur.

ad ignem ut siccetur. Deinde pone eam inter carbones ardentes, et mox cum cœperit calefieri, audies fragorem interius, quomodo se vivum argentum commiscet ardenti sulphuri; et cum sonus cessaverit, statim ejice ampullam, et aperiens tolle colorem.

CHAP. XXXVII.

Du vert salé.

Si vous voulez faire de la couleur verte, prenez du bois de chêne, long et large comme il vous plaira; creusez-le en forme de coffret. Prenez ensuite du cuivre, faites-le réduire en lames aussi larges que vous voudrez, de façon cependant que la longueur couvre la largeur du bois creusé. Après cela prenez une coupelle pleine de sel, comprimez-le fortement, mettez-le au feu et couvrez-le de charbons pendant la nuit; le lendemain broyez-le soigneusement sur une pierre à sec. Prenez de petites branches, placez-les dans le susdit bois creusé, de manière à diviser la cavité en trois parties, dont deux en bas et une en haut; alors vous couvrirez de miel pur les lames de cuivre, en dessus et en dessous, vous les garnirez de sel broyé, vous les placerez sur ces branches réunies, vous boucherez avec un morceau de bois préparé à cet effet, de manière qu'aucune vapeur ne puisse en sortir. Après cela faites un trou au coin du morceau de chêne, par où vous pourrez verser du vinaigre chauffé ou de l'urine chaude, de manière à en remplir le tiers, puis bouchez le trou. Vous devez placer ce bois dans un endroit où vous pourrez le recouvrir entièrement de fumier. Quatre semaines après, enlevez le couvercle, et raclez, pour le garder, tout ce que vous trouverez sur le cuivre; puis remettez et couvrez de nouveau, comme ci-dessus.

CAPUT XXXVII.

De viridi salso.

Si autem viridem colorem velis conficere, sume lignum quercinum, quantæ longitudinis et latitudinis volueris, et cava illud in modum scrinii. Deinde tolle cuprum, et fac illud attenuari in laminas, quantæ latitudinis velis, ut tamen longitudo ejus cooperiat latitudinem cavi ligni. Posthæc accipe scutellam plenam salis, et comprimens eum fortiter, mitte in ignem et cooperi carbonibus per noctem, et in crastinum tere eum diligentissime super lapidem siccum. Cumque acceperis surculos graciles, colloca eos in prædictum cavatum lignum, ita ut duæ partes cavi sint inferius, et tertia superius, sicque (1) laminas cupreas ex utraque parte melle puro aspergens desuper sal tritum, collocabis super surculos illos conjunctim, cooperiens diligenter altero ligno ad hoc aptato, ita ut nihil spiraminis exire possit. Post fac foramen terebrari in angulo ipsius ligni per quod possis acetum calefactum aut urinam calidam infundere, ita ut tertia pars ejus impleatur, et mox obstrue foramen. Hoc lignum in tali loco debes ponere, ubi possis illud in sterquilinio totum cooperire. Post quatuor vero septimanas solve operculum, et quicquid super cuprum inveneris, erade et serva, et iterum reponens cooperi ordine quo supra.

CHAP. XXXVIII.

Du vert d'Espagne.

Si vous voulez composer du vert d'Espagne, prenez des lames de cuivre minces, raclez-les soigneusement des deux côtés, arrosez-les de vinaigre pur et chaud, sans y mettre du miel et du sel; vous les placerez dans un petit morceau de bois creux, de la manière indiquée plus haut. Deux semaines après, regardez et raclez; ce que vous ferez jusqu'à ce que vous ayez assez de couleur.

CAPUT XXXVIII.

De viridi Hispanico.

Si vero viride Hispanicum componere velis, tolle cupri tabulas attenuatas, et radens eas diligenter ex utraque parte, perfunde aceto puro et calido absque melle et sale, componesque in minori ligno cavo, ordine quo supra. Post duas septimanas respice ac rade, sicque facies donec color tibi sufficiat.

CHAP. XXXIX.

De la céruse et du vermillon.

Pour composer de la céruse, faites amincir des lames de plomb; mettez-les à sec dans un bois creux, comme vous avez fait pour le cuivre, versez-y du vinaigre chaud ou de l'urine, et couvrez. Ensuite, un mois après, ôtez le couvercle, et après avoir enlevé tout ce qui est blanc, replacez comme auparavant. Lorsque vous aurez de la céruse en quantité suffisante, et que vous voudrez

CAPUT XXXIX.

De cerosa et minio.

Cerosam autem compositurus fac tibi plumbeas tabulas attenuari, et componens eas siccas in cavo ligno sicut cuprum, supra infuso aceto calido sive urina cooperi. Deinde post mensem solve cooperculum, et quicquid album fuerit auferens, rursum repone sicut prius. Cumque tibi suffecerit, et minium inde facere placuerit, eamdem cerosam tere super lapidem absque aqua, et deinde mit-

(1) Linies, *ex MS. Guelph.*

tens in ollas novas duas vel tres, pone super carbones ardentes; habeas autem ferrum gracile curvum, ex una parte (1) aptatum et in summitate latum, cum quo movere ac miscere ipsam cerosam interdum possis; atque hoc tandiu facias donec minium omnino rubeum fiat.

en faire du vermillon, broyez cette même céruse sur la pierre, sans eau; mettant dans deux ou trois vases neufs, placez sur les charbons ardents. Ayez un morceau de fer mince emmanché d'un côté, et large à son extrémité supérieure, avec lequel vous pourrez remuer de temps en temps et mêler la céruse. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que le vermillon vous paraisse tout à fait rouge.

CAPUT XL.

De incausto.

Incaustum etiam facturus incide tibi ligna spinarum in Aprili, in Maio, priusquam producant flores aut folia, et congregans inde fasciculos, sine jacere in umbra duas septimanas aut tres aut quatuor, donec aliquantulum exsiccentur. Deinde habeas malleos ligneos cum quibus super aliud lignum durum contundas ipsas spinas, donec corticem omnino evellas, quem statim mittes in dolium aqua plenum; cumque duo dolia vel tria seu quatuor aut quinque cortice et aqua repleveris, sine sic stare per octo dies, donec aqua omnem corticis succum in se emordeat. Post hæc mitte ipsam aquam in cacabum mundissimum, vel in lebetem, et supposito igne coque; interdum etiam immitte de ipso cortice in cacabum, ut si quid succi in eo remansit excoquatur. Quam cum modice coxeris, ejice, aliumque rursus immitte. Quo facto residuam coque aquam usque ad tertiam partem, sicque ejiciens de ipso cacabo mitte in minorem, et tandiu coque donec nigrescat atque incipiat densescere, hoc omnino cavens ne aliquod addas aquæ, excepta illa quæ succo mista est. Cumque videris eam densescere, adde vini puri tertiam partem, et mittens in ollas novas duas vel tres, tandiu coque donec videas quod in supremo quasi cutem trahat. Dehinc tollens ipsas ollas ab igne pone ad solem donec se nigrum incaustum a rubea fæce purificet. Postea tolle folliculos ex pergameno diligenter consutos et vesicas, et infundens purum incaustum suspende ad solem donec omnino siccetur. Cumque siccum fuerit, tolle inde quotiens volueris et tempera cum vino super carbones, et addens modicum atramenti scribe. Quod si contigerit per negligentiam ut non satis nigrum sit incaustum, accipe frustum grossitudine unius digiti, et ponens in ignem, sine candescere, mox et in incaustum projice.

(1) Ligno, *sic Cod. Guelph.*

CHAP. XL.

De l'encre.

Pour faire de l'encre coupez du bois d'épines en avril ou en mai, avant qu'il y ait des fleurs ou des feuilles; faites-en de petits fagots, que vous laisserez couchés à l'ombre pendant deux, trois ou quatre semaines, jusqu'à ce qu'ils soient un peu secs. Ayez ensuite de petits maillets en bois avec lesquels vous broierez sur du bois dur ces mêmes épines, jusqu'à ce que vous ayez enlevé entièrement l'écorce que vous jetterez aussitôt dans un tonneau plein d'eau; lorsque vous aurez ainsi rempli d'eau et d'écorce deux, trois, quatre ou cinq tonneaux, laissez le tout reposer pendant huit jours, jusqu'à ce que l'eau se soit emparée de tout le suc de l'écorce. Après cela mettez cette eau dans une marmite très-propre ou dans une chaudière, placez sur le feu et faites cuire. De temps en temps jetez de l'écorce dans la chaudière, afin d'en exprimer tout le suc, par la cuisson, si par hasard, il en reste encore. Lorsque cette écorce aura trempé quelque temps dans l'eau, jetez-la et mettez-en d'autre; cela étant achevé, faites chauffer l'eau, jusqu'à ce qu'elle se réduise d'un tiers; passez-la alors dans une chaudière moins grande, et faites cuire jusqu'à ce que l'eau commence à noircir et à s'épaissir, évitant de ne point ajouter d'eau, excepté de celle qui contient le suc. Lorsque vous la verrez s'épaissir, ajoutez un tiers de vin pur, mettez dans deux ou trois chaudières nouvelles, faites cuire jusqu'à ce que vous aperceviez une espèce de peau se former à la surface. Otez ensuite les chaudières du feu, mettez-les au soleil, jusqu'à ce que l'encre noire se purifie d'une espèce de lie rouge. Prenez ensuite de petits sacs de parchemin, soigneusement cousus, ainsi que des vessies; versez-y l'encre pure, et suspendez-les au soleil, jusqu'à ce que l'encre soit complétement sèche. Lorsqu'elle sera sèche, prenez-en ce que vous voudrez, mêlez avec du vin, sur des charbons, et après y avoir mêlé un peu de noir, servez-vous-en pour écrire. Que s'il arrive, par suite de négligence, que l'encre ne soit pas assez noire, prenez du noir de la grosseur d'un doigt, mettez-le sur le feu, laissez-le s'enflammer, et jetez-le aussitôt dans l'encre.

EXPLICIT LIBER PRIMUS.

FIN DU Ier LIVRE.

Les cinq chapitres qui suivent ne sont pas de Théophile. Ils auront été ajoutés par quelque copiste du manuscrit publié par M. le comte de l'Escalopier. Comme on y trouve quelques renseignements curieux, nous les avons placés à la suite du livre Ier, en les empruntant, ainsi que la traduction, à l'édition de M. de l'Escalopier.

CHAPITRE Ier.

Manière de moudre l'or selon les Flamands.

Si vous ignorez la manière de moudre l'or, allez trouver les orfévres. Ils vous le moudront comme leur propre dorure, mais cependant un peu plus fin qu'à leur usage, et en le mélangeant copieusement de mercure. Vous ferez passer à travers une peau de cerf ce genre de dorure ou cet or mélangé de mercure : le mercure partira et l'or restera, mais encore chargé d'une forte dose de mercure. Il faut ensuite le placer sur une pièce de terre cuite aplanie ou très-unie, qui n'ait aucune rudesse ni cavité. On la posera sur des charbons doux brûlant à petit feu. Il est ici besoin de beaucoup de précaution; car, si le feu est un peu trop ardent, l'or s'échauffe bientôt et le mercure brûlé ne s'échappe point. Il faut donc mêler à l'or du sel broyé et volatilisé, de façon que sans interruption on broye et on répande, répandant et broyant ensemble, broyant et répandant jusqu'à ce que le mercure s'en aille en vapeur au-dessus de la fumée ; on suspendra pour le recevoir une coupelle dont les bords supérieurs seront oints de graisse. On lave ensuite la poussière d'or dans des bassins, comme le vermillon, excepté qu'il faut traiter l'or comme il le mérite. La poussière lavée et séchée se met dans la colle faite avec de la feuille de vélin. Pour conserver cette colle continuellement liquide, afin que l'on puisse y tremper la plume pour écrire, il faut la tenir dans une écaille fine sur de l'eau chaude.

CHAP. II.

Manière d'écrire avec de l'or.

Prenez de l'or massif que vous limerez très-fin avec une lime de fer, vous mettrez la poudre avec de l'eau dans un vase de terre; vous l'en retirerez pour la broyer sur un marbre de porphyre. Ensuite vous prendrez deux morceaux de perle fausse et un peu de soufre jaune, vous mêlerez avec l'or, et vous broyerez le tout jusqu'à parfaite dissolution; vous l'ôterez et le jetterez dans un vase, puis dans un autre, jusqu'au quatrième ou cinquième, en le lavant soigneusement par le passage de l'un à l'autre. Quand il sera parfaitement lavé, vous le mettrez dans sa cornue. Voici la manière de le détremper pour écrire. Vous détremperez dans un vase de terre de la gomme arabique avec de l'eau, et vous l'exposerez au soleil pour qu'elle se liquéfie. Vous y mêlerez ensuite du vinaigre, en aussi grande quantité qu'il y a d'eau ; à défaut de vinaigre vous mêlerez d'excellent vin; vous ferez de nouveau sécher au soleil, et bouillir sur le feu dans un vase avec de l'eau ; vous prendrez du moniaculum que vous mettrez dans l'eau ; il se dissoudra tout de suite et surnagera, vous le recueillerez et le mêlerez à la gomme Arabique, puis vous agiterez inégalement. Vous placerez dans un récipient choisi pour conserver aussi longtemps que vous voudrez. Cette composition vous

CAPUT I.

De molendo auro secundum Flandrenses.

Si ipsum aurum molere nescimus, eundum est ad aurifices, ut illud molant sicut suam deauraturam molere consueverunt, sed tamen satis subtilius ad vestrum quam ad suum usum, et penitus cum vivo argento miscendum. Tunc deauratura illa cruda, vel aurum cum vivo argento, per corium cervi extorquenda est. Vivum argentum exibit, aurum remanebit, tamen vivo argento infectum adhuc omnino. Hoc ergo aurum cum vivo argento super testam ponendum est, testa sive levigata vel planissima, sine asperitate, sine cavernulis. Quæ super carbones leves et lentissimos ponenda est. Sed hic opus est summa diligentia : nam si parum acriori calore aurum torreatur, mox calescit, ita igne vivum argentum torrendo non effundatur. Sal ergo tritum et ustum subtilissimum auro miscendum est, ut pariter sine intermissione conteratur et spargatur. Et hoc fiat spargendo et conterendo, terendo et spargendo, donec vivum argentum evanescat super fumum. Quod tamen totum suscipitur suspensa scutella desuper adipe inuncta. Tunc postea pulvis auri in bacinis lavatur diligenter, sicut minium lavari solet, excepto quod aurum sua dignitate tractandum est. Tunc pulvis lavatus et siccatus est et in glutine ponitur. Gluten autem de vitulina charta erit. Quod in testudine tenui positum, semper super aquam calidam erit, ut gluten sit solutum. Tunc penna intincta scribetur.

CAPUT II.

Quomodo scribitur de auro.

Accipe massam auri et delicatissime cum lima ferrea limabis et pones in vase vitreo cum aqua; deinde tolles, et super marmorem porphyriticum tere. Accipiesque duas partes falsæ gemmæ et modicum sulphuris crocei; et misces cum auro ; tandiuque teres, quousque totum sit dissolutum. Tollesque et mittens in vase uno, abluesque in quarto vel quinto vasis diligenter de uno in alterum. Quando vero optime lotum fuerit, mittes in cornu ejus. Distemperaturam quæ eum distemperabit, cum de eo scribere volueris, sic facies gummam Arabicam cum aqua in vase vitreo distemperabis, ponesque ad solem ut liquefiat. Liquefactam misces cum ea acetum de optimo vino misces, et iterum pones ad solem siccare, bulliesque aqua ad ignem in patellam; accipiesque moniaculum et pones in aqua, et statim liquefiet, natabitque desuper; suscipiesque illud cum Arabica; movebisque eas insimiliter, reponesque in vase optimo ad servandum, quanto tempore volueris. Et hæc erit distemperatura ad scribendum de auro. Igitur quando de auro scribere volueris, pone aurum molitum in parvissima patella, ad hoc opus de aurichalco facta, et mitte super carbones, ut fulgorem modice recipiat. Tunc pones in cornu, ut dictum est, accipiesque de cotho parumper, et misces cum au-

ro; in cornuque miscebis quoties de eo scribere volueris. Cum autem scripseris de eo, dimitte siccare, et de emate polies. Hoc solummodo de auro et aurichalco poteris facere.

servira à tracer les lettres d'or. Quand donc vous voudrez écrire, mettez la poudre d'or dans une tasse très-petite, faite d'auricalque pour cet usage, placez sur les charbons pour donner un peu d'éclat, et vous la verserez dans la cornue, comme il a été dit; vous prendrez un peu de cothum que vous mêlerez avec l'or et que vous ferez dans la cornue toutes les fois que vous voudrez écrire. Après avoir écrit, faites sécher, puis vous polirez avec un émail. Vous ne pourrez faire cela qu'avec de l'or et de l'auricalque.

CAPUT III.

Item de eodem.

Aurum, vel argentum, vel cuprum aut aurichalcum cum cote teritur, et scipho excipitur vel bacino. Quæ tante lavatur quod melius cum aqua interdum projicitur, etc. Ipsa aqua frequentius in diversis vasis recipitur. Postea procurato lucidissimo ex pergamenis glutine in hypogeis, aut in occultis locis convenit scribere. Deinde limpidissima petra vel onychino aut emate vel simili re convenit scripturam detergere, quod sic et soliditatem accipit, et fulgorem vel colorem

CHAP. III.

Même sujet que le chapitre précédent.

L'or, l'argent, le cuivre ou l'auricalque, se broie avec une pierre dure et se recueille dans une coupe ou dans un bassin; on l'y lave si bien qu'on puisse le verser à différentes reprises avec de l'eau, etc. On transvase fréquemment cette eau. On se procure ensuite une colle de parchemin très-luisante, et on choisit pour écrire des hypogées ou des lieux fermés. Il est bon ensuite de frotter l'écriture avec une pierre très-polie ou de la cornaline, ou bien de l'émail, ou autre chose qui lui donne de la solidité, de l'éclat ou de la couleur.

CAPUT IV.

De eadem arte sicut supra.

Argentum, aut cuprum, vel aurichalcum tere super marmorem cum felle taurino et modico sale spisso. Quando scribere volueris, cum supradicta distemperatura scribe et burni vel dente vel petra.

Iterum. Si vis scribere de auro, accipe pulverem auri, et distempera cum glutine ipsius pergameni, in quo debes scribere, et ad ignem de ipso auro cum glutine scribe; et quando littera sicca fuerit, burni de planissima petra aut de dente apri.

Item ad idem. Tolle vivum argentum et misce cum auro et terens bene mitte in caliculum, et pone ad ignem donec vivum argentum siccetur et remaneat aurum, quod mittens in mortariolo marmoreo, cum pistello æreo teres donec pulvis fiat. Deinde tolles crocum et teres in unum. Si enim una fuerit auri, croci solidi sint duo. — Mittes in aquam, decoquant similiter. Similiter mittes in compositione ejus aquam de gummi; teres diligenter, postea mitte in ampullam et suspende ad solem, et tollens de sole, quæ volueris scribe. Similiter argentum et æramentum compones.

CHAP. IV.

Du même art que précédemment.

Broyez sur un marbre l'argent, le cuivre ou l'auricalque avec du fiel de taureau et un peu de sel épais; écrivez quand vous voudrez avec la préparation indiquée plus haut; puis brunissez avec une dent ou une pierre.

Autre procédé. Pour écrire avec de l'or, prenez de la poudre d'or, détrempez dans de la colle faite avec le parchemin sur lequel vous devez écrire, et écrivez auprès du feu avec l'or mêlé à la gomme; quand la lettre sera sèche, brunissez avec une pierre très-unie ou une dent de sanglier.

Autre procédé. Prenez du mercure et mêlez avec de l'or, puis, broyant bien, versez dans un petit vase, et placez devant le feu jusqu'à ce que le mercure soit séché, et que l'or reste. Jetez cet or dans un mortier de marbre, et avec un pilon d'airain, vous broyerez jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre. Ensuite vous prendrez du safran, et vous broyerez ensemble. S'il y avait une partie d'or, il en faudrait deux de safran; vous ferez cuire ensemble dans l'eau, vous mettrez aussi dans la composition de l'eau de gomme, vous broyerez soigneusement, ensuite versez dans un bocal et suspendez au soleil, puis servez-vous-en pour écrire ce que vous voudrez. Vous composerez de la même manière l'argent et l'airain.

CAPUT V.

De eadem arte.

Sume stagnum et confla cum argento vivo et mitte ut refrigeret, et tere in mortariolo cum alumine scissili et lotio pueri. Fiet inde liquidum, et cum fecerit atramenti scriptoris pinguedinem, scribe ex eo. Cumque siccatum fuerit, separatim teres crocum cum glutino puro. Scribe ex eo quæ jam scripseras, et siccatum dente frica.

Sicut dixi. Sanguine draconis intingue

CHAP. V.

Du même art.

Prenez de l'étain, fondez-le avec du mercure, laissez refroidir, et broyez avec de l'alun de plume et de l'urine d'enfant dans un petit mortier. Il se liquéfie, et quand il est à l'épaisseur d'encre à écrire, écrivez. Quand cela sera sec, broyez à part du safran avec de la colle pure, tracez avec ce mélange les caractères déjà écrits, et séché frottez avec une dent.

Même sujet. Mettez dans un vase d'airain de l'or trempé de sang de dragon. Entourez de charbons la circonférence extérieure du vase. Le mélange se dissout aussitôt, et devient assez liquide pour que vous puissiez vous en servir pour écrire.

Autre procédé. Prenez de l'or et amincissez-le ; ensuite coupez-le en parcelles, prenez douze parties de mercure et mêlez ensemble dans un vase de bois, mêlez avec le doigt jusqu'à ce que le mélange ait pris la couleur d'argent. Puis mettez dans une petite écaille et faites chauffer légèrement sur les charbons avec un soufflet d'atelier. Ayez un fer bien poli pour remuer jusqu'à ce que l'extrémité de ce fer ait la couleur d'or. Cela fait, versez le mélange dans de l'eau froide, vous l'en retirerez et le déposerez sur une pierre de porphyre. Vous y mêlerez du soufre et vous broyerez avec la pierre de porphyre jusqu'à ce que l'or et le soufre arrivent à la couleur noire. Placez de nouveau, dans une petite coquille, sur la cendre chaude, et laissez jusqu'à ce que cela soit de couleur d'or. Dans cet état placez dans un autre vase, lavez soigneusement jusqu'à ce que toute immondice en soit sortie, puis employez.

Même sujet. Limez avec une lime fine de l'or affiné et bien cuit; mettez-le dans un mortier de marbre avec du vinaigre très-fort; broyez et lavez jusqu'à ce que cela soit noir, et vous verserez. Alors vous y mettrez ou un grain de sel ou de l'affronitum, et il se dissoudra. Vous écrirez et polirez les lettres. On peut de la même manière dissoudre tous les métaux.

Même sujet. Mettez du plomb en fusion et trempez souvent dans l'eau; puis mettez de l'or en fusion, refroidissez dans la même eau, et il deviendra fragile. Vous broyerez soigneusement l'or limé avec du mercure; puis vous purifierez avec soin, vous y mêlerez de la gomme liquide, et vous écrirez. Mais auparavant vous tremperez votre plume dans de l'alun liquide, purifié avec du sel et d'excellent vinaigre.

Même sujet. Vous prendrez des feuilles d'argent ou d'or, et vous les broyerez dans un mortier d'or avec du sel grec ou du nitre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus apparence d'or, ensuite vous mettrez dans l'eau et vous laverez. Mettez de nouveau du sel et lavez de même ; quand ce qui est pur sera resté, vous ajouterez un peu de fleur d'airain et du fiel de taureau; vous broierez pareillement et vous écrirez. Ensuite polissez les caractères. Mais si vous voulez donner de l'étendue et du corps à vos lettres, vous prendrez quatre parties d'orpin et une d'ambre jaune, vous troublerez cela ensemble et vous en mêlerez, autant que d'or, vous broyerez également et écrirez; et quand cela sera sec, polissez. Vous pouvez très-bien avec cette composition peindre et sur mur et sur marbre.

Quoiqu'il y ait sur l'art de dissoudre l'or, l'argent, et les divers métaux, beaucoup d'autres documents ou d'autres traditions, nous n'en dirons rien de plus : pour le fond les procédés sont identiques.

aurum et pone in æreo vase; et circumda carbonibus, et statim solvitur ; et in tantum erit liquidum ut ex eo possis scribere.

Adhuc audi. Tolle aurum et fac tenue, postea incide minutatim, et tolle duodecim partes argenti vivi et misce cum eo in vasculo ligneo, et tandiu misce cum digito, donec fiat totum argentei coloris. Postea mitte in conchula, et in prunas leniter calefac cum fabricio folle. Tunc habeas ferrum bene politum et misce cum eo usque dum summitas illius ferri habeat aureum colorem Hoc autem facto, projice illud in aquam frigidam : tunc tractum de aqua pone super lapidem porphyrii, et commisce sulphur, et tandiu tere cum lapide porphyrii donec aurum et sulphur veniant ad nigrum colorem; et iterum pone in conchula super calidum cinerem, et tunc dimitte donec aurei coloris efficiatur, et sic pone in aliud vas et diligenter lava, donec omnis immunditia recedat, et utere.

Item. Aurum lima obrizum et bene coctum lima tenui et in mortare marmoreo mittes, et adjicies acetum acerrimum, et teres pariter et lavabis tandiu quandiu nigrum fuerit, et effundes. Tum demum mittes aut salis granum, aut affronitum, et sic solvetur, et scribes. Postea litteras polito. Similiter omnia metalla solvuntur.

Item. Plumbum confla et frequenter tinge in aqua, et tunc confla aurum et restingue in prædicta aqua, et fit fragile. Limatum teres diligenter aurum cum argento vivo, et purgabis diligenter, et misces gummam liquidam cum eo et scribes. Antea autem in alumine liquido tinges calamum. Quod alumen cum sale et aceto optimo purgabis.

Item. Sumes laminas argenteas vel aureas, et teres in martoriolo aureo cum sale Græco, vel nitro, donec non compareat ; deinde mittes in aquam et ablues. Et iterum mitte sal et ablue similiter, et ut purum remanserit, adjicies æris florem modicum et fel taurinum, et conteres pariter et scribes. Postea poli litteras. Si vero vis ut diffusum sit, et abundantius litteras scribere, separatim auri pigmenti quatuor partes scindes, et electri partem unam mittes, et tribulabis et misces in tantum quantum sit æquale auro, et teres pariter et scribes, et cum siccaverit, poli. Ex hoc autem et in muro et in marmore potes pulchre pingere.

Hucusque de solutione auri et argenti et aliorum metallorum, quamvis multa sint alia documenta vel dicta, sed ad unum intellectum redeunt.

NOTES DU LIVRE PREMIER.

Note A.

Auripigmentum, cap. 14.

L'*Auripigmentum* ou orpiment de notre auteur est certainement un sulfure d'arsenic, l'ἀῤῥήνικον et la σάνδραχη de Théophraste (1) et la σανδάραχη de Dioscoride (2); celui qui approchait de la couleur de l'or était le plus estimé. Théophraste nous apprend (chap. 89), que l'*arsenic* et la *sandaraque* sont des couleurs de peintres.

L'orpiment rouge natif était très-estimé : c'est le Zarnich-Ahmer des Arabes. Celui qui est pâle, contenant souvent des matières impures, était moins estimé. *Quod optimum, coloris etiam in auro excellentis* (3).

Dans le livre manuscrit d'Héraclius, intitulé : *Liber* III *et prosaicus Eraclii, de coloribus*, etc. : « Livre troisième et en prose d'Héraclius, des couleurs, etc., » contenu dans le manuscrit de Le Bègue, écrit vers le milieu du VIIIe siècle et d'origine byzantine, on trouve mentionnés l'*Auricon*, l'*Auripigmentum* et la *Sandaracha*, comme un produit du royaume de Pont, non loin de la mer; la meilleure *sandaraque* provient de la même région, et se trouve sur les bords de l'Hysparis. A l'article 261, le même auteur nous apprend comment on prépare l'orpiment pour peindre. « Cassez de l'orpiment dans un sac de cuir, broyez-le avec de l'eau sur du marbre, en y mêlant des os calcinés, laissez-le sécher, mélangez-le ensuite avec de l'œuf pour peindre sur bois ou sur mur. Mais pour peindre sur parchemin, vous l'emploierez comme vous avez fait pour la céruse. S'il n'est pas bon, mêlez-y de l'ocre; après cela, il pourra servir (4). »

L'auteur du *Traité sur les couleurs* (Musée Britannique, mss. de Sloane, n° 1754), écrit au XIVe siècle, enseigne qu'il faut employer le blanc d'œuf, bien que deux parties d'orpiment aient été mélangées avec du jaune d'œuf et des os calcinés.

Lorsque le sulfure d'arsenic jaune ou orpiment est chauffé, il perd une partie de son soufre et devient un sulfure rouge ou réalgar.

Dans son Traité de la peinture, Cennino Cennini mentionne l'orpiment sous le nom d'*Oropimento*, et le réalgar, sous celui de *Risigallo*.

Note B.

Cerosa, cap. 1.

La fabrication de cette couleur que les Grecs appellent ψιμύθιον, *Psimuthion*, et les Romains céruse ou psymithin, a été décrite par Théophraste (5), Dioscoride (6), Vitruve (7), et Pline (8), presque dans les mêmes termes, et ils en parlent comme d'une couleur communément usitée en peinture. Théophraste en décrit les procédés de la manière suivante : « Pour faire de la céruse mettez du plomb dans un vase de terre et plongez-le dans du vinaigre très-fort; lorsqu'il est couvert d'une espèce de rouille épaisse, ce qui arrive ordinairement dix jours environ après, on ouvre le vase et on racle le plomb, comme s'il était couvert d'une espèce de matière impure. On remet le plomb dans le vinaigre, et on répète souvent la même opération, jusqu'à ce que le plomb soit entièrement dissous. On pile ce qui a été raclé sous forme de poudre, on fait bouillir longtemps et ce qui reste au fond du vase est le psimuthion. »

Pline décrit les procédés de fabrication presque dans les mêmes termes.

Dioscoride ajoute que les principales manufactures de céruse étaient à Rhodes, à Corinthe, à Lacédémone et à Pouzzoles.

Vitruve nous apprend que les Rhodiens placent des branches de vigne ou sarments dans des tonneaux, dans lesquels ils versent du vinaigre. Au-dessus ils suspendent des lames de plomb, et ils ferment les tonneaux. Après un certain temps le plomb est changé en céruse, et Pline nous assure que la céruse de Rhodes était la plus estimée : *Laudatissimum in Rhodo*. Serait-ce parce que la décomposition des branches de vigne facilitait la formation d'acide carbonique que la céruse de Rhodes avait une qualité supérieure? Aujourd'hui, en Hollande, on se sert de marbre dans le même but.

Le manuscrit byzantin publié par Muratori (*Antiquitates Ital. med. ævi*, tom. II, pag. 370) et qu'il rapporte au VIIIe siècle, donne la même recette pour faire du plomb blanc ou blanc de plomb : *de compositione psimitthin.*

Ainsi, aucun changement ne fut apporté dans la fabrication du blanc de plomb, depuis le temps d'Aristote jusqu'à celui où vivait notre auteur (lib. I, cap. 39). Dans le manuscrit du Muséum Britannique (Sloane, 1754), la céruse est appelée *minium album*. Ce manuscrit est de la première moitié du XIVe siècle.

L'usage de la céruse comme peinture est réduit par Théophile aux ouvrages de plâtre, de bois ou aux ébauches. Sir H. Davy, dans son analyse des couleurs des anciens, a trouvé que les blancs qu'il a examinés étaient *tous de craie fine*. (Œuvres de sir H. Davy, tom. VI, pag. 131.) Quoique Davy n'ait pas trouvé de blanc de plomb dans les peintures murales, ce n'est pas une preuve que cette couleur n'ait pas été usitée dans d'autres décorations ou peintures des Romains, soit à l'encaustique, soit à la gomme à la colle ou à l'huile.

Le blanc de plomb, à présent, est une combinaison de protoxyde de plomb avec de l'acide carbonique : c'est un sous-carbonate de plomb. Il est préparé, à Clichy, en formant un précipité, avec du gaz acide carbonique, dans une solution saturée de protoxyde de plomb dans du vinaigre distillé. Le courant de gaz acide carbonique passe à travers cette solution, et le précipité est lavé et séché.

Note C.

Cenobrium, cap. 1.

Théophraste nous apprend que deux espèces de cinabres (κιννάβαρι) étaient connues des Grecs, l'une native, l'autre factice. (Theoph. *Hist. Lap.* cap. 103.) Le cinabre natif, qu'on trouve en Espagne, est dur et pierreux, de même que celui que l'on trouvait en Colchide. Le cinabre factice (qui ne paraît pas être du cinabre véritable) vient d'Éphèse, sous forme de sable, brillant comme de l'écarlate sec et lavé. Dans ses notes à Théophraste, Hill prétend que cette dernière substance était le *Sil Atticum* des Romains, mal à propos confondu, selon lui, par Vitruve avec l'ocre attique des anciens. Il faut avouer que Hill n'apporte aucune autorité pour appuyer son opinion. Le *Sil Atticum* était une couleur d'or qui était altérée par la combustion dans sa couleur primitive. L'étymologie de ce mot est probablement σέλας, qui signifie éclat, *fulgor*, *auro similis*.

Tels étaient le *Sil atticum*, *marmorosum* et *pressum* ou *Syricum*.

Le cinabre factice était plus semblable au vrai vermillon, inventé ou importé par Callias d'Athènes.

Le cinabre natif de Théophraste est identique au-

(1) Theoph. *Hist. Lap.*, cap 60.
(2) Dioscor., *Mat. med.*, lib v, cap. 76.
(3) Plin., *Hist. nat.*, liv. XXIV, cap. 18.
(4) Liber Joannis Le Bègue, ms. biblioth. Nat. Paris N° 6741.

(5) Théoph. *Hist. Lap.*, cap. 101.
(6) Dioscor., *Mat. med.*, lib. v, cap. 103.
(7) Vitruv., *Architect.*, lib. VII, cap. 12.
(8) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIV, cap. 18.

nôtre : c'était du vermillon ou du sulfure de mercure; cet écrivain rapporte le procédé employé pour l'extraire du minerai « en le broyant avec du vinaigre, avec un pilon de bronze, dans un mortier de bronze. » Durant cette opération le bronze pouvait être attaqué par l'acide, et malgré l'affinité du cuivre par le cuivre, le cinabre pouvait néanmoins être ramené à son état métallique.

Dioscoride nous apprend (lib. v, cap. 65) « que le cinabre est travaillé en Espagne et que pendant l'opération les ouvriers se cachent la figure avec un sac de cuir, à cause des dangereuses vapeurs qui s'en exhalent. » Il décrit également le procédé pour extraire le mercure du cinabre.

Pline aussi décrit un *cinabre* ou *minium* dont le produit a été appelé *vif-argent* (*cujus vomicam argentum vivum appellavimus*).

Le cinabre est le *minium* de Vitruve, qui donne la manière de l'employer pour peindre les murs en rouge. (Vitruv. *de Architect.*, lib. vii, cap. 9.)

Le cinabre a été confondu avec le *miltos* des Grecs, qui est un rouge d'ocre terreuse et la plus ancienne couleur rouge connue. (*Voy.* Ezéchiel, xxiii, 14.)

Pierre de Saint-Omer (1) donne la méthode pour faire le meilleur vermillon, « vermiculum optimum. » Si vous voulez faire le meilleur vermillon, prenez une bouteille de verre; enveloppez-la de lut et prenez une partie de vif-argent sur huit, et deux, sur huit, de soufre blanc ou jaune. Mettez cela dans la dite bouteille, que vous placerez ensuite sur quatre pierres, et faisant un léger feu de charbon autour de la bouteille, bouchez-en l'ouverture avec une tuile, et dès que vous verrez la fumée sortir blanche par l'ouverture de la bouteille, fermez-la; mais lorsqu'une fumée aussi rouge que le vermillon sortira de la bouteille, ôtez-la du feu, et vous aurez le meilleur vermillon possible. » On trouve des recettes semblables dans les auteurs qui ont écrit sur la médecine au xiiie et au xive siècle; mais ce ne sont que des répétitions.

Les Grecs appellent *sang de dragon* le cinabre indien.

NOTE D.

Exudra ou *Exedra*, cap. 13.

Les mots ἔξηπα ou ἔζωσα, aoriste passé de ζῶ, *vivo, je vis*, paraissent être l'étymologie de cette expression. De ζῶ vient ἐξέχω, *être mis en avant* ou *être en saillie*. La couleur *exudra* de Théophile est une couleur sombre, destinée à relever et finir l'ombre.

« L'*exedra* est une couleur faite avec un mélange de rouge et d'un peu de blanc, pour faire la couleur d'ombre : elle est encore appelée *cedra.* » (*Tabula de vocabulis synonymis*, etc. Mss. Le Bègue. Paris.)

Note E.

Flavus color, cap. 1.

Théophile a décrit le procédé usité de son temps pour faire la *céruse brûlée* des anciens, le *massicot* ou *minium* des modernes, suivant la durée que l'on doit mettre à chauffer.

La couleur jaune, *flavus color*, est faite de céruse brûlée. (*Tabula voc. syn.*, mss. Le Bègue.)

Cette couleur était encore appelée par les Byzantins *arxica* ou *arsicon*. L'arsicon ou arxica ressemble à l'orpiment : c'est une couleur jaune. En la mélangeant avec le suc de la plante appelée *scaldalussa*, on fait du vert; le suc d'autres plantes est également bon pour cela. (*Id.*)

Il n'y a pas de doute que l'*arxica* de Cennino Cennini ne soit le massicot ou le protoxyde de plomb. « Le jaune, dit-il, est une couleur qui se nomme *arzica*, etc.; elle est le produit de la chimie; mais elle est peu usitée. Il ajoute : « Cette couleur est très-délicate, perd sa vigueur à l'air et n'est pas bonne pour la peinture murale : elle conviendrait mieux pour un autre genre de peinture. En mélangeant un peu de *giallorino* (jaune de Naples) avec un peu de bleu d'Allemagne, on forme un beau vert. Il nous apprend que cette couleur était employée par les *peintres en portraits, ai miniatori*. Le mot *archimiato* peut bien avoir été introduit par le chevalier Tambroni, dans sa note sur ce chapitre, puisqu'il rapporte l'arxica de Cennini à la gomme gutte d'aujourd'hui. Cennini emploie la même expression en décrivant le minium : Rosso è un colore, che si chiama minio, il quale è artifiziato per archimia. » « Le roux est une couleur qui s'appelle minium, laquelle est composée par la chimie. »

Les écrivains espagnols et portugais, qui paraissent avoir conservé plus longtemps les vieilles expressions, appellent le protoxyde de plomb du nom de *azarcon* ou de *zarquaon*. (Voy. Carducho, *Dialogos de la Pintura*, dial. viii, pag. 132; Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, liv. iii, pag. 387, 390 et 404. — Nunez, *Arte da Pintura*, pag. 67.)

Durant la combustion du plomb pour la préparation du minium, le jaune protoxyde de plomb se produit; il est séparé du plomb en grattant par la trituration. Le massicot suspendu dans l'eau est purifié. Après avoir déposé quelque temps, il est recueilli et séché : c'est le massicot des modernes.

Le massicot est une couleur usitée dans la peinture à l'huile, pourvu qu'on l'emploie seul.

Note F.

Folium, cap. 14.

Dans la *Tab. voc. Synonym.* le *folium* est décrit de la manière suivante : « Le *folium* est employé pour teindre les étoffes; il est de couleur rouge; il y en a un autre pourpre et un troisième bleu. Il y a encore une autre variété qui s'obtient en mélangeant avec la même couleur rouge des cendres ou de la lessive de cendres de bois d'orme; on l'appelle *folium stampnense*, ou *stanniivense.* »

Le terme *folium* paraît s'appliquer aux rouges végétaux, et aux rouges pourpres des Grecs byzantins, auxquels il faut ajouter la couleur végétale bleue.

Théophile ne nous dit rien de la nature du *folium;* il se contente de nous apprendre *qu'il y a trois espèces de folium, l'une rouge, l'autre pourpre, la troisième bleue.*

L'auteur ou le copiste du traité intitulé : *De coloribus illuminatorum sive pictorum*, lequel traité est d'origine grecque, nous apprend que *la morella est une certaine plante qui pousse dans le pays de Saint-Giles* (Athènes). *De cette plante il sort trois graines de la semence. Ces graines servent à teindre les toiles, et elles donnent une couleur de mûrier, laquelle couleur s'appelle folium.* « Morella quædam herba est in terra sancti Ægidii. Ex hac herba tria grana in semine exeunt. Ex iis granis telæ tinguntur, sicque murum colorem reddunt qui color folium dicitur. »

On peut trouver des renseignements précieux sur ce sujet dans un manuscrit de la bibliothèque de Montpellier. Ce manuscrit date de la première moitié du xiie siècle; il a appartenu au cardinal Alberti et contient des recettes médicales. Il y a une notice sur les matières et les procédés usités dans les arts, qui paraissent d'origine byzantine. Il a pour titre : *Liber diversarum artium.* Voici l'extrait relatif au *folium :* « *De natura et distemperatione folii seu morellæ.* — Quædam herba est in terra sancti Ægidii; ex hac herba tria grana in semine exeunt, sicque mirum colorem reddunt, qui color folium dicitur, qui color sic distemperatur. Pannum folii scindes et fissura in coquilla pones, postea sic fundes clarum ovi et sine maturescere, et fit purpureus. Distempera folium urina, temperata cum aqua tepida, vel cum lixivia per noctem unam; deinde projicietur et distemperabitur cum claro recenti;

(1) Ms. 6741. Biblioth. Nat. à Paris. art. 174, Le Bègue.

a libbe modicum calcis. Confectio folium : In frusta nimis tenuia et modica incidatur; et glutine casei præparato, distemperatur; et sic permittatur donec bene permixtum sit. » — « *De la nature et de la composition du folium ou couleur de la morella.* Il y a une certaine plante dans le pays de Saint-Gilles, qui, dans sa semence, produit trois graines, lesquelles donnent une couleur admirable, appelée *folium*, et qui se prépare de la manière suivante : Vous déchirez un morceau d'étoffe de folium (teint en folium), que vous placerez dans une coquille : vous verserez par-dessus du blanc d'œuf, vous laisserez mûrir, et il devient de couleur pourpre. Mêlez le folium avec de l'urine étendue d'eau tiède, ou avec de l'eau de lessive, laissez tremper pendant une nuit; jetez cela, et mêlez avec du clair de blanc d'œuf frais; ajoutez un peu de chaux. Confection du folium : coupez-le en morceaux petits et légers; mélangez-le avec de la colle de fromage préparée; laissez-le reposer, jusqu'à ce que le mélange soit bien fait. »

Pierre de Saint-Omer écrit sur le *folium*, de la manière suivante : « *De folio quomodo distemperatur.* — Purpureus color quem folium vocant laici, qui lanam inde tingunt, vel potius Anglici, in quorum terra conficitur, nuormam vocant, non uno semper modo distemperatur. Nam aliqui cum urina, vel lixivia de cinere fraxinia facta, ut in parietibus præcipue, alii in pergamenis cum visco de caseo, ita facto. » Cela identifie le *folium* de Saint-Omer avec notre garance, qui s'appelle, en langue celtique, *norma*, *nuorma*, ou *gorma*. Cette allusion à l'Angleterre est un fait qui n'est pas sans importance dans l'histoire des arts de ce pays. L'action des acides sur les substances alcalines avec lesquelles ces rouges ou bleus végétaux étaient préparés devait avoir beaucoup d'influence sur leur couleur.

La *morella* est une espèce de plante solanée, portant un fruit ou espèce de baie ou de graine. Le tournesol était employé pour faire une couleur violette au moyen de fruit du mûrier arbre, des graines de sureau, des pétales de la violette et d'autres couleurs végétales; cette couleur violette devait être peu solide même dans les livres illustrés.

La *Varantia*, *Warantia*, *Warantz*, ou garance, paraît avoir été employée par les anciens.

Dioscoride se sert pour désigner la garance, du mot usité encore aujourd'hui chez les Grecs, ἐρυθρόδανον. Le *rubia tinctorum* des Romains, *rubia major* des chimistes du moyen âge, peut être ainsi distingué de la *rubia minor* ou buglose, de l'orcanette ou espèce d'anchuse.

Le *hysginum* de Vitruve, qui a été confondu par ses commentateurs avec le violet et la couleur hyacinthe, est l'*alga tinctoria* ou *lichen roccella* des modernes, l'*orseille* de France. L'*hysginum*, dont le nom vient de ὕσγη, est sans doute le πόντιον φῦκος de Théophraste (*Hist. Plantar.*, lib. IV, cap. 7), qui nous apprend qu'il croît sur les rochers de l'île de Crète et qu'il est employé pour teindre l'étoffe de pourpre. Pline dit la même chose (*Hist. natur.*, lib. XXXI, cap. 10, lib. XXXII, cap. 6), et le même auteur confond le pourpre de l'*hysginum* avec celui de Pozzuoli ou Pouzzoles (lib. XXXV, cap. 6). *Quare Puteolanum potius laudatur quam Tyrium, aut Getulicum, vel Laconicum, unde pretiosissimæ purpuræ : causa est, quod hysgino maxime inficitur rubiamque cogitur sorbere.* Les peintres, continue toujours le même auteur, ont coutume de peindre avec une ocre rouge, puis en mettant comme vernis du blanc d'œuf sur le pourpre, ils donnent l'éclat du minium. Dans ce passage Pline appelle *sandyx* l'ocre brûlée, et *minium* le rouge de plomb ou vermillon. « Si l'on veut promptement faire la couleur pourpre, on commence par teindre ou peindre en bleu, avec de l'œuf par-dessus on obtient le plus beau pourpre. »

Sir H. Davy dit (tom. VI, pag. 131 et seq.) que l'on trouva un rose pâle dans un vase, dans les Thermes de Titus, que la matière colorante était végétale et qu'elle était mélangée avec une quantité considérable de carbonate de chaux. Il continue : Cette couleur diffère de la garance, en ce que la couleur de garance donne une nuance plus foncée par l'acide muriatique et produit une couleur basanée lorsqu'une faible solution d'acide muriatique était traitée par le muriate de fer. La laque ancienne ne doit pas changer de couleur. L'ancienne laque ressemble à la laque de cochenille, parce qu'elle reçoit une couleur plus foncée en étant mélangée avec des alcalis faibles, et un ton plus vif avec des acides faibles, mais elle en diffère en ce qu'elle est plus aisément détruite par des acides forts. Elle ressemble aux deux en ce qu'elle est immédiatement détruite par une solution de chlorine.

Cette couleur est-elle l'*orcéine?* (matière colorante du *lichen roccella*, l'*hysginum* des anciens.) S'il en était ainsi, cette précieuse couleur vue par Davy, et qui surprit tous ceux qui la virent, ne devrait pas être négligée.

Dans la *Tab. voc. synonym.* nous lisons : « Le pourpre qui est une couleur rouge, est autrement appelé *folium*, et en Angleterre, où il croît, on l'appelle *Wormam*. On obtient encore une couleur pourpre avec la pierre *sil*, brûlée et plongée immédiatement dans le vinaigre, pendant qu'elle est ardente. L'*oster* (coquille du genre aujourd'hui désigné sous le nom de *purpura*) est un poisson, dont on fait une couleur pourpre ou dont le sang teint en cette couleur. Il y a dans la mer d'autres coquillages qui donnent la couleur de pourpre, quand on les coupe. Il en est de même de la craie blanche teinte avec la garance. La plante appelée *vaccinium* donne encore une couleur pourpre quand elle est mélangée avec de la laque (1). »

Ces derniers mots nous fournissent l'occasion de dire quelque chose de la laque des anciens.

« La laque est une espèce de gomme faite d'une liqueur rouge qui provient du suc de lierre coupé et qu'on laisse accroché aux arbres; il faut que les branches soient percées avec un instrument aigu, au mois de mars. » (*Tab. voc. synonym.* ms. Le Bègue, Biblioth. Nat. Paris.)

On lit encore dans le même livre : « Le lierre est une plante grimpante qui s'attache elle-même aux arbres, que les Français appellent *yène* et *herre*. Si les branches en sont percées avec une pointe de fer très-fine, dans le mois de mars, il en sort une liqueur rouge, qui, bouillie avec de l'urine, est la laque avec laquelle on teint les peaux de cochon. » Autre extrait du même livre : « La gomme laque de lierre se fait avec le suc ou liqueur découlant en mars des branches qui s'entrelacent aux arbres et que l'on a eu soin de percer avec un instrument aigu. »

La laque de Cennini, sans aucun doute, est notre gomme laque, car la gomme laque des Grecs est appelée ainsi d'une manière convenable, puisque c'est une vraie gomme laque et non une substance résineuse.

Une autre couleur végétale de pourpre, qui peut être rangée sous le titre de *folium*, est obtenue avec le bois Brésil, *lignum Bresilium*.

Braxilium vel Brexilium est lignum rubeum, a quo cum pistus, roseus sit, in lixivia forti, vel urina, commiscetur, exit color roseus, vel purpureus. (*Tab. voc. synonym.*)

Ce bois *brazil* ou *brézil* fut employé dès les plus anciens temps pour teindre en rose ou en pourpre : nous en avons des preuves nombreuses. Moïse parle

(1) Le manuscrit latin porte *cum lacte*.

de laine teinte en rouge : l'*algom*, ξύλον ἀκίνθινον, n'était pas autre chose que le bois Brésil, d'après Holyoke.

Le mot *brasilium* est probablement dérivé du mot grec βράζω.

Le faux sandal, *pseudo-santalum*, dont on tire une couleur rouge, est originaire de l'Orient. Huet prouve que le bois *Sampian*, qui est le même que le bois brésil, vient de l'Inde Orientale. On y allait, sans doute, de l'Egypte par la mer Rouge, et il fut connu de Moïse, qui nous apprend beaucoup de choses relatives aux arts des Egyptiens.

Ainsi, contrairement à l'opinion reçue, le pays du Brésil a plutôt reçu son nom du bois ainsi nommé, si utile pour obtenir une riche et abondante teinture rouge, qu'il ne le lui a donné.

Chaucer mentionne le bois de Brésil, avant la découverte du Nouveau-Monde.

Disons un mot des *grana tinctoria*, le κόκκος des Grecs. Ce sont, dit M. R. Hendrie, des excroissances du chêne ou *ilex cocciglandifera*, *quercus coccifera*, et on suppose que ce sont des baies; mais les naturalistes ont reconnu que c'était un petit insecte, d'un genre analogue à celui qui donne le carmin, c'est-à-dire, la cochenille du Nopal. Les Grecs s'en servaient pour teindre en rouge. Le *coccinos* et le *vaccinium* des Byzantins n'étaient pas autre chose que ces *coccus* ou *kermès;* c'est encore le cramoisi des Français, l'écarlate des Italiens.

La garance était donc un des *folium* des Byzantins. *Rubea radix est de qua rubeus color fit miscendo cum creta alba, id est gypso.* (*Tab. voc. synonym*) C'était le *Verantia*, ou *Alithina* des Byzantins; le *vrai rouge*.

Ni Eraclius, ni Cennino Cennini ne parlent de la garance. Le manuscrit du Mont-Athos, publié par M. Didron, donne des instructions pour faire une couleur rouge végétale, seulement avec le kermès.

Note G.

Gummi fornis, quod Romane glassa *dicitur* cap. 21 et 22.

La raison s'oppose à ce que l'on admette l'opinion de M. Mérimée et de quelques autres écrivains français, qui prétendent que le vernis copal est la résine mentionnée par Théophile, car la comparaison et l'expérience démontrent que le copal ne saurait répondre à la description et à la recette donnée par Théophile pour la composition du vernis.

A la fin du chapitre sur le vernis copal (*Hist. de la peinture à l'huile*, pag. 69 et 70), M. Mérimée, en parlant du vernis de Théophile, se débat contre sa propre erreur. Il élude le texte, suppose qu'il s'est trompé dans la quantité et qu'il a donné une description imparfaite du procédé pour faire le vernis, soupçonne les intentions de son auteur, de manière à rendre, à la fin, son opinion acceptable.

Les partisans de Raspe, qui traduisent le mot latin *glessum* et celui de l'ambre, par celui de *glassa*, s'exposent aux mêmes objections physiques. Il serait impossible de dissoudre l'ambre, à cause de sa cohésion, par le procédé indiqué par Théophile dans le chapitre 21, et pourtant il est absolument nécessaire que la résine en question remplisse cette condition.

En lisant notre auteur, on voit que la description qu'il donne de la résine est claire : *Et adde gummi quod vocatur fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit.* Il est impossible que Théophile, prêtre et moine, et par conséquent familier avec l'usage de l'encens, puisse y comparer autre chose qu'une résine qui présente la même apparence; dans un tel point de comparaison, l'écrit de Théophile, si clair et si précis sur tous les autres sujets pratiques qui y sont traités, suffit pour l'absoudre de tout défaut d'exactitude, et certainement, d'après cela, le copal ou l'ambre doivent être mis entièrement hors de question, puisqu'ils ne présentent aucun point de ressemblance avec l'encens.

Il était donc nécessaire, en premier lieu, de commencer par déterminer quelle était la gomme résine de Théophile, qui présente des caractères frappants de ressemblance avec l'encens. Les beaux échantillons de sandaraque arabe, qui ressemblent exactement à l'encens de choix, à savoir l'encens *masculinum, corticosum* et *femineum* des anciens, se rapportent à cette résine, car elle en a la marque distinctive, une cassure brillante, que l'encens ne possède pas; or, comme écrit Théophile : *Sed cum frangitur, fulgorem clariorem reddit.*

Le terme *fornis* s'applique à cette résine que l'on appelle *sandaraque*, comme nous allons le démontrer.

Dans le second procédé donné par Théophile pour faire le vernis à la colle, la même gomme *fornis* est appelée *glassa : Supra dictum gummi fornis, quod Romane glassa dicitur.* Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, publié par M. le comte de l'Escalopier présente ici une interpolation : à la suite des mots *glassa dicitur* , on lit, *aliter arabicum.*

Si l'on peut montrer que la même expression sert à désigner la sandaraque, le problème sera résolu, et l'on connaît certainement la composition du vernis employé à cette époque reculée.

Tacite nous apprend que le mot *glas* employé par les Germains pour désigner l'ambre, à cause de sa transparence, a été latinisé. Tacite, en effet, écrit de l'ambre *quod Germani glas vocant; — quod ipsi glessum vocant.* Cette expression *glas* vient probablement de ce que l'ambre est transparent : *a similitudine vitri.* La même dénomination, sans doute, aura été usitée pour désigner d'autres espèces de résines transparentes, lorsque le mot aura été latinisé.

Plusieurs écrivains grecs et arabes, et conséquemment quelques auteurs du moyen âge, ont confondu ensemble l'ambre, la sandaraque et la résine de genièvre. Les deux dernières, même encore aujourd'hui, sont souvent prises l'une pour l'autre, ou désignées indistinctement.

Sérapion, *de Temperamentis* (cap. 266, pag. 163), écrit sur l'autorité de Gallien : *de Karabe vel Ka-Krabe; haur Romi, id est, Karabe*, et sur celle de Dioscoride : « Et dicitur quod gummi haur Romi, quod nascitur juxta fluvium quod dicitur Rhodanum, quod distillatur in flumine illo, congelatur ibi, » etc., etc.; enfin, sur celle de Paul Agineta : « Karabe est gummi arboris haur Romi, emanat ab haur Romi, et congelatur, et est coloris auri : putant quidam, quod istud Karabe sit sandaracha, et dicunt, quod Karabe Soloniæ est hujusmodi gummi : et est gummi funeris, eo quod Latini ponebant ipsum super corpora defunctorum. »

Isaac Eben Amram s'exprime ainsi : « Sandaracha est gummi citrini coloris similis Karabe, sed non est ita durum sicut Karabe, et est in eo parum amaritudinis, et affertur a terris Christianorum, et virtus ejus est similis virtuti Karabe, etc.; et qui accipitur ex sandaracha et oleo rosarum et linitur cum eis, confert frissuris quæ fiunt in membris, etc.; et si non reperitur, pone loco ejus pondus tertiæ partis plus pondere ipsius de Karabe : quod quidem, dixit Galenus, esse gummi *haur Romanæ.* » Cet écrivain, par la phrase *et affertur a terris Christianorum*, semble indiquer la gomme résine du *cedrus juniperus* d'Europe. De même Paul, par le *Karabe* de Sidon, désigne une espèce d'arbre qui croît en Phénicie et dans les îles de l'Archipel et de la Méditerranée. Probablement que son nom est *haur Romana*, car André Alpagus, dans son livre des noms arabes, nous dit que *Harrire* est le genièvre, et Ruland dans son Lexique d'alchimie dit que *Hara* est le genièvre.

Ce qui suit peut montrer que le terme compara-

tif de *glassa* a été appliqué à la sandaraque, comme celui de *glessum* ou de *glas* à l'ambre, probablement pour la même raison, à cause de la transparence, *a similitudine vitri*. *Glassa* est une espèce de vernis, dit Ruland dans son Lexique de l'alchimie. *Glassa* est une espèce de vernis, dit aussi Johnson dans son Lexique de la médecine. *Glassa* est une espèce de vernis plus sec, dit encore Castelli dans son Lexique de chimie. Enfin, Sérapion dit *sandarax, id est vernix gummi* (cap. 57).

Mais le mot *fornis*, le *firniss* ou vulgairement *furniss* des Allemands, est le nom propre de la même résine, du latin *vernix*.

L'auteur du *Dictionnaire médical* donne l'étymologie du mot sandaraque, saghad-narak, *gummy;* et le même auteur appelle le *cedrus gummi* du nom de *vernix*, parce que la liqueur ou résine coule au printemps, *quia verno tempore fluit*.

Ruland a reconnu que le mot *fernis* a été latinisé aussi bien que le mot *glas*. « Porro quia resina illa juniperi sandarax, et vernix dicitur apud Arabes, unus error alterum traxit. Quidam indocti mox factitiunt hoc, quod vocamus vernis quo utuntur pictores, et alii artifices, quod fit ex oleo et gummi, habuere pro vera sandaracha metallica, ut si scriberes, R. sandaracæ, illi intellexerunt, secundum Arabes, R. gummi vel resinam juniperi, aut fernicem illum factitium, etc. »

Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale à Paris contient l'addition du mot *Arabicum*, comme nous l'avons dit ci-dessus. *Glassa vocatur, aliter Arabicum*. Ce manuscrit est du XVe siècle, et cette interpolation prouve que la sandaraque arabique est considérée par le copiste comme n'étant pas autre chose que la substance désignée sous le nom de *fornis*.

La sandaraque était appelée *sandaracha Arabum* durant le moyen âge par la plupart des auteurs qui ont écrit sur la physique ou la médecine. Un exemple suffira. Caneparius écrit dans le traité *de Atramentis*, sous le titre *de vernice, qua effinguntur coria aurata :* « Cape oleum lini ad pondus librarum trium, *vernicis*, vulgo appellatus *sandaracha Arabum*, libra una, etc. »

Dans un manuscrit appartenant à la bibliothèque de Montpellier et qui est de la dernière moitié du XVe siècle, on trouve principalement une collection d'auteurs sur des matières de médecine : c'est un petit traité sur les arts.

Je donne quelques extraits de ce manuscrit pour montrer ce qu'il faut entendre par *fornis* ou *glassa*.

« De glutine vernicon. — Pone oleum lini in ollam novam parvam, adde gummi quod vocatur fernix vel grassa, minutissime tritum, et assimilitatur thuri : deinde ponatur ad lentum ignem et coquatur, ita ut non bulliat, usque dum tertia pars consumatur, omnino et caveatur ab igne, quod multum periculosum est, et de levi non extinguitur.

« Ad vernicem. — Accipe glassa, vel fernix grana, estque idem quod vernix, et fac eam lente liquare, et bullito oleo linosæ, insimul misce, commistum ita tractu, dimitte bene coopertum donec frigescat. »

On peut voir d'une manière générale, par ces deux chapitres de notre auteur, que *fernix*, *grassa*, *glassa* et *vernix* désignent une même substance, et qu'on y trouve une explication de Théophile. *Grassa* est le mot moresque ou espagnol qui désigne la sandaraque : la substitution de *r* à *l* est commune encore chez le peuple de Rome et de Naples.

Par conséquent, *fernis* ou *vernix* est une expression directe et primitive usitée pour désigner la sandaraque, et, en second lieu, *glassa* est un terme comparatif pour désigner la même résine.

Tingry, dans son ouvrage sur les vernis, dit que la résine de genièvre et celle de sandaraque sont appelées *verniz* par les Allemands, de sorte que ce serait une nouvelle preuve à apporter en faveur de l'opinion qui prétend que Théophile était d'origine allemande.

Pierre de Saint-Omer donne plusieurs recettes pour la fabrication du vernis destiné à enduire les planches de métal.

« Oleum de lini semine et pice uno pondere mixtum, et eamdem mensuram de *vernix*, pone in ollam et fac bullire bene. Deinde mitte folia stanni bene verniciata, intus, et postmodum siccata ad solem. »

Voici un autre passage :

« Oleum lineum et medianam corticem nigri pruni mitte in ollam novam ac fac bene bullire super carbones vel claro igne paulatim. Deinde munda glassam tuam quantum volueris in pondere et pone in alteram ollam, et aluminis quasi mediam partem et sanguinis draconis, et omnia hæc mitte in ollam, et ad ultimum mixtum, picem adjunge et bene funde, et quam citius hæc fundentur appone supradictum oleum, et secundum unctionem confectionis, et sine bene bullire simul, et sæpe move, et post modum mitiges ungulam tuam et tentabis utrum bonum sit an non. »

Michelino de Vesuccio de Venise, que Le Bègue représente comme un des meilleurs peintres du monde, *Michelino de Vesuccio, pictore excellentissimo inter omnes pictores mundi*, en parlant de la composition de l'outre-mer, parle d'abord de *vernis liquide* avec lequel on doit mêler une résine ou gomme particulière. Ce peintre écrivait en 1410.

Jean Le Bègue lui-même donne une recette pour préparer *le vernis liquide à l'usage des peintres*. Le procédé est le même que celui que Théophile donne en second lieu. Le Bègue s'exprime ainsi : « Prenez glasse aromatique qui est obscur par dehors et par dedans, quand on le brise il est clere et luisant à manière de verre. » On y doit mélanger de l'huile de lin ou de l'huile de noix, deux parties contre une de résine. Notre auteur dit en finissant : « et l'étendez desus la peinture à vos doigts, car si vous le fassiez du pincel, il seroit trop épais et ne pourroit sécher. »

Après avoir établi que *vernix* est la sandaraque, le vernis de Cennino et des anciens Italiens nous est connu. Cennino donne la recette pour faire le vernis, dans son chapitre 151. Il nous apprend, en particulier, que les Italiens se défiaient de l'action des oxydes métalliques, comme siccatifs. Les procédés tendent à procurer un mordant, parfait pour la peinture murale, la peinture sur verre, la peinture sur fer ou autres substances.

« Prenez, dit-il, votre huile cuite au feu ou au soleil, de la manière que j'ai indiquée ci-dessus. Mélangez avec cette huile un peu de blanc et de vert-de-gris; et lorsque vous aurez mêlé cela, comme avec de l'eau, mettez-y un peu de vernis, et faites bouillir le tout ensemble un peu. »

Il paraîtrait que ce passage n'aurait pas été bien compris, parce que le mot vernis, dont Cennino se servait pour indiquer la sandaraque, a été pris pour le vernis liquide lui-même. Le blanc (carbonate de plomb) et le vert-de-gris (carbonate de cuivre) agissent comme siccatifs. Il se pourrait donc que Van-Eyck n'eût pas plus inventé l'emploi des siccatifs pour les huiles et le vernis destinés à la peinture, que l'emploi de ces substances elles-mêmes. Je vais montrer, dit M. R. Hendrie, que ces matières étaient employées avant le temps de Van-Eyck, plus communément connu sous le nom de Jean de Bruges.

Cennino indique la manière de faire le vernis liquide, sans parler de siccatifs. Mais, dans un manuscrit de la collection Sloane (n° 416, *Muséum Britannique*), Ms. de la première partie du XVe siècle et écrit en dialecte vénitien, on trouve plusieurs recettes curieuses pour les vernis, couleurs, etc. On trouve sur les marges de ce Ms. quelques dates, comme celle de 1424. Ce Ms. serait donc de l'époque de

Cennino, qui termina la composition de son ouvrage en 1437. Il est important, comme étant le résultat des connaissances et des expériences des *physiciens* de ce temps. En voici un extrait.

« Pour faire le vernis des peintres. — Prenez la quantité que vous voudrez d'huile de lin, placez sur le feu et faites bouillir, jusqu'à ce que, en jetant une plume sur l'huile bouillante, elle se replie comme si elle était dans le feu. Lorsque cela sera cuit, tirez-le du feu; faites fondre du vernis broyé et tamisé dans ladite huile, peu à peu, n'oubliant pas de ne point en mettre trop à la fois, parce qu'elle se soulèverait et se répandrait par-dessus les bords. Lorsque vous aurez mis tout le vernis, replacez sur le feu, pour un peu de temps, jusqu'à ce qu'il redevienne légèrement chaud ; ôtez-le alors, et l'opération est achevée. »

« Notez que la meilleure manière de le faire est de mettre dans ladite huile, de la poix grecque, deux parties, autant de résine que d'huile. Une troisième manière de le faire, c'est de mettre dans la même huile autant de résine qu'il y a d'huile ; ce procédé est de Nicolas Bertoldo. »

L'usage de ces matières en Angleterre a été indiqué par Walpole, comme ayant eu lieu à une époque très-reculée. Le 2 août 1239, la 23e année du règne de Henri III, Eudes et son fils furent payés *pour huile, vernis et couleurs achetés, et peintures faites dans la chambre de la reine, à Westminster.*

Le Rév. M. Bentham a indiqué, dans l'*Archæologia*, vol. IX , le vernis, au nombre des matières employées pour peindre la cathédrale d'Ely. Dans les comptes annuels de la S. Michel, rendus par le trésorier, an 1335, 8e année du règne d'Edouard III, on trouve le compte suivant, sous le titre de *Custos Novi operis* et sous celui de *nova pictura*.

« Item, in 20 lib. de vernyz, empt. pro eodem, 5 s. prec. lib. 3. d. »

Dans les comptes de 1341, on trouve :

« In 6 lib. de albo vernish 18 d. prec. lib. 3. d.

« In 27 1/2 lagenis olei empt. 2 s. 2 d. »

Dans les comptes de 1346 à 1347, on lit :

« In 7 lib. de vernyz empt. 21 d. »

M. Smith (*Antiq. West.*) a donné une analyse des comptes de l'échiquier, qui prouve l'usage de l'huile et du vernis, pendant que l'on peignait la chapelle de Saint-Etienne, à Westminster. La date du dernier compte est de la 20e année du règne d'Edouard Ier, an 1292.

On y mentionne également de l'huile, du rouge, du vernis blanc et *tinctu*, probablement de l'huile de térébenthine.

Edouard III détruisit cette chapelle, et en la reconstruisant avec une plus grande magnificence, il employa à cette œuvre tous les peintres de Kent, Middlesex, Essex, Surrey, et Sussex ; il convoqua, par un autre édit, ceux des comtés de Lincoln, Northampton, Oxford, Warwick, Leicester, Cambridge, Hungtindon, Norfolk et Suffolk. (Rymer. *Fœdera*, tom. V, pag. 670.)

Parmi les comptes de dépenses de l'échiquier, pour ce travail, on voit :

« Quatre flacons d'huile de peintre, pour peindre la chapelle, 16 s.

« Six livres et demie de vernis blanc de Lomyn de Bruges, à 9 d. la livre, pour la peinture de ladite chapelle. »

La résine arabique, ou sandaraque, a été appelée *gomme arabique*, indistinctement avec la gomme du *mimosa nilotica*, comme cela avait lieu encore au milieu du siècle dernier. Cela a donné lieu à une singulière méprise. L'auteur des *Institutions de chimie expérimentale* remarque la singularité de ce fait que la *gomme arabique est soluble dans une huile fixe*, et il établit qu'il en résulte une huile par la distillation.

Que le vernis liquide des Italiens ait été usité durant le xve et le xvie siècle, nous en trouvons la preuve dans leurs écrivains. Cardanus, qui florissait au commencement du xvie siècle, et qui avait pour lui, par conséquent, l'expérience du xve siècle, nous apprend que le vernis liquide est fait avec de l'huile de lin et du vernis d'une espèce de genévrier. (*De plantis*, lib. VIII.)

« Vernix ex cedro juniperi species.

« Ob id ignitur e sicca vernice, ad omnes cœli impetus coercendos aptissima, unde picturis addi solet. »

Caneparius, *de Atramentis*, pag. 300, écrit : *Ex vernice (sandaracha Arabum) et oleo ex semine lini fit liquida vernix.*

Les deux procédés donnés par Théophile pourraient former deux vernis différents, à cause de la nature différente des résines. D'après le premier procédé, la portion résineuse seule de la gomme résine peut être dissoute, à moins que l'on ne continue à faire bouillir pendant longtemps, de façon à élever la chaleur à un haut degré, et à rendre l'huile bouillante, de sorte qu'elle s'échauffe davantage à mesure qu'elle perd les parties volatiles de l'huile, lesquelles doivent s'échapper *jusqu'à ce que le tiers soit consommé.* Le vernis, cependant, n'est pas parfait par le premier procédé, il est d'une couleur trop sombre ; d'après le second procédé, toute la résine peut être mélangée avec l'huile, sans que l'huile bouille longtemps, ce que prescrit Théophile. Le mot *bouillir* est employé par notre auteur en opposition à celui de *cuire, bullire* et *coquere;* les synonymes seraient *æstuo* et *ferveo*. Aussi a-t-il soin d'avertir l'opérateur des dangers qu'il y a dans l'emploi de la grande chaleur.

Le voyageur danois Schousboë dit que la vraie sandaraque arabique est produite par le *thuia articulata*, qui est une espèce de cyprès. Il est appelé en arabe *el grassa*. Le genièvre ne croît pas en Afrique. Le docteur Ure a donné l'analyse de cette gomme résine. Elle contient trois parties de résine, dont une est soluble dans l'alcool, un peu ressemblante à l'acide pinique ou la résine de térébenthine ; l'une n'est pas soluble dans ce liquide ; et l'autre est soluble seulement dans l'alcool de 90 pour cent.

Nous empruntons les détails suivants au manuscrit du Mont-Athos. Les vernis qui y sont décrits sont du XIIe siècle.

« Vernis de péséri. — Prenez du péséri que vous aurez fait cuire au soleil, cent drachmes, et de la pégoula, soixante et quinze drachmes. Mettez-les dans une marmite sur le feu, afin de faire fondre et combiner ensemble ces deux substances. Filtrez, et employez ce vernis en l'exposant au soleil. Faites attention de passer la première couche aussi mince que possible, pour éviter les bouillons. Si le mélange est trop épais, et qu'il soit difficile de l'étendre, ajoutez du naphte ou du péséri non cuit; par ce moyen, vous obtiendrez un vernis plus liquide. Si vous avez une grande quantité de mastic, prenez cinquante drachmes de pégoula et vingt-cinq drachmes de mastic; ce mélange vous donnera un vernis très-bon et très-brillant.

« Autre vernis de sandaloze. — Prenez cent drachmes de sandaloze ; pilez-les sur un marbre ou dans un mortier, pour en faire une poudre très-fine. Mettez cette poudre dans une marmite, avec un peu de naphte et un peu de péséri, pour l'empêcher de brûler ou de noircir en fondant. Placez le vase sur des charbons allumés et couvrez-le avec une plaque ; découvrez-le souvent pour remuer avec un bâton, jusqu'à ce que tout soit bien fondu. Lorsque ce sera fondu et qu'il se formera de l'écume, retirez le vase du feu, et ajoutez une demi-ocque de péséri cuit au soleil et chauffé d'avance. Puis vous filtrerez dans une toile fine, et vous conserverez ce vernis dans un vase ; s'il se durcit trop, vous ajouterez du naphte, ce qui permettra de l'étendre facilement et

sans qu'il fasse de bouillon. » (*Le Guide de la peinture*, ms. grec trad. par P. Durand.)

Le mot *sandalus* ou *sandaloze* est le mot persan qui signifie sandaraque.

Note H.

Incaustum, cap. 40.

L'usage de l'encre est ancien. Moïse en parle au livre des Nombres, chap. v, 23. Jérémie en parle aussi, xxxvi, 18. La principale matière colorante était du noir de fumée combiné avec l'acide tannique. Cette encre, quant à sa composition, se rapprochait de l'encre de Chine et de l'encre indienne, comme on les fait à présent. Les Chinois ont la réputation d'avoir inventé cette encre; mais elle est probablement d'invention égyptienne.

Les encres colorées furent usitées en Orient. Les empereurs d'Orient avaient leur *encre sacrée*, *sacrum encaustum*, qui était de couleur de pourpre (1), et qui était enfermée dans des vases d'or enrichis de pierres précieuses. Le gardien de cette encre était compté parmi les officiers royaux (2), et l'usage en était interdit comme un crime capital.

Le mot *encaustum* est évidemment ici très-éloigné de sa signification originelle. Il fut d'abord employé pour désigner les procédés des anciens peintres grecs, qui appliquaient la chaleur à leurs couleurs lorsqu'elles avaient été étendues à la cire sur une surface absorbante. Le terme fut conservé, quoique le procédé eût été abandonné. Les couleurs fluides, employées pour peindre ou pour écrire, étaient étendues avec des pinceaux, et on les appelait néanmoins *encausta*. Le mot *atramentum* a été semblablement détourné de sa signification. Il désignait primitivement une couleur épaisse ou fluide; graduellement, il servit à désigner différentes couleurs fluides ou encres destinées à divers usages (3).

La fabrication de l'encre par le moyen du sulfate de fer (*vitriol romain*) et de l'acide tannique est d'une origine comparativement bien plus récente; elle date, probablement, d'un siècle ou deux avant l'ère chrétienne.

Sir H. Davy, au sujet des papyrus du Musée de Naples, écrit : « J'ai cherché en vain dans les manuscrits et le charbon animal qui les entoure des traces d'oxyde de fer, et il semblerait d'après ces circonstances, aussi bien que du silence de Pline sur ce sujet, que les Romains, à cette époque, ne se servaient pas encore d'encre à écrire composée de fer et de noix de galles. Il est très-probable que l'adoption de cette encre et l'usage du parchemin eurent lieu en même temps. Car l'encre composée de charbon et d'une solution de colle peut être faite avec peine de manière à adhérer à une peau, tandis que l'acide libre de l'encre chimique dissout la gélatine du manuscrit, et toute sa substance adhère comme un mordant. » (Œuvres de sir H. Davy, vol. VI, pag. 174.)

Ce fait n'est pas certain. Pline, en effet, donne un moyen de découvrir la présence du sulfate de fer dans le sulfate de cuivre, par l'infusion de noix de galles sur le papier. « Il noircit instantanément, » dit-il. (Plin., *Hist. nat.*, lib. xxxiv, cap. 11.) « Deprehenditur et papyro, galla prius macerata; nigrescit enim statim ærugine illita. »

Davy paraît avoir oublié le passage suivant de Pline, qui montre que l'encre acide était connue avant le temps où il vivait : « Omne autem atramentum sole perficitur, librarium gemmi, tectorium glutino admixto. Quod autem aceto liquefactum est, ægre eluitur. » (Plin., lib. xxxv, cap. 6.)

Théophile mentionne l'*atramentum* vers la fin de ce chapitre. Est-ce l'*atramentum librarium* de Dioscoride, composé de trois onces de suie et d'une once de gomme, ou le sulfate de fer, le vitriol vert, *atramentum tectorium* des Romains? On peut faire seulement des conjectures. M. de l'Escalopier préfère s'attacher à la première conjecture, et traduit *atramentum* par *noir*. M. R. Hendrie a préféré l'autre, à cause du suc d'écorce ou de l'acide tannique.

Il y a une autre espèce d'*atramentum*, l'*atramentum sutorium*, ou sulfate de cuivre, vitriol bleu : il n'en est certainement pas ici question.

Note I.

Indicum, cap. 14.

Vitruve et Pline font mention de l'indigo. Lorsqu'il est divisé, il est noir; mais délayé, il présente un mélange admirable de pourpre et de bleu. » L'indigo était appelé par les artistes byzantins et les autres : *Azoreum Romanum*. Dans un manuscrit du XIVe siècle de provenance byzantine, on lit *azur romain*, autrement *indigo* (4). On y dit qu'il doit être dissous dans de l'eau. Dans l'azur romain vous pourrez mélanger de l'orpiment pour avoir du jaune vert. De même, si vous ajoutez du bois brésil, vous aurez du pourpre.

Dans le même manuscrit l'azur est ainsi indiqué. « Azorium bonum est quod Saraceni faciunt. Item azorium Romanum est aliud quod Indicum vocatur. »

Jean L'Archer qui, en 1398, écrivit un traité sur les couleurs sous la dictée de Jacques Cona, peintre flamand, alors résidant à Paris, appelle l'indigo *bagadellus*. C'est l'*indaco baccadeo* de Cennino (5).

Les tarifs de Marseille parlent des indigos de Bagdad qui sont appelés *indigo bagadel*, jusqu'à l'année 1228 (6).

L'introduction de l'indigo dans l'Europe occidentale tomba graduellement, par l'effet de la culture de l'*isatis tinctoria*, le pastel, qui, pendant un temps, devint une branche lucrative de l'industrie.

Note J.

In laqueari, cap. 14.

Dans notre auteur, cette expression s'applique à l'ornementation du plafond. Théophile le distingue de la peinture *sur mur*, parce que dans cette dernière on emploie de la chaux, ce qui ne vaut rien pour l'application de certaines couleurs qui peuvent servir *in laqueari*.

Saint Isidore, livre XIX des *Origines*, chap. 12, s'exprime ainsi au sujet des *laquearia* ou plafonds. « Laquearia sunt quæ cameram subtegunt et ornant, quæ et lacunaria dicuntur : quod lacus quosdam quadratos vel rotundos ligno vel gypso vel coloribus habeat pictos, cum signis intermicantibus. »

Jérémie, chap. XXII, vers. 14, dit ces paroles : *Et facit laquearia cedrina, pingitque synopide.*

Pline nous apprend que ce fut Pamphile, le maître d'Apelles, qui établit la coutume de peindre les plafonds, ou les intervalles entre les poutres, et il ajoute : « Nec cameras ante eum taliter adornari mos fuit. »

Note K.

Lazur, cap. 14.

Le *lazur* ou l'azur de Théophile est, sans doute, le *cyanus* mâle des Grecs, le bleu foncé, *lapis armenus*, le cyanos, κυανός de Théophraste, qui a été confondu avec le lapis-lazuli ou σάπφειρος grec.

Théophraste mentionne parmi les pierres précieuses le saphir, qui est d'un bleu foncé et qui n'est pas très-différent du *cyanus* mâle. Cette comparaison, suivant la remarque de Hill, est une confirmation

(1) Nouveau traité de Diplomatique, tom. I, pag. 554.
(2) Du Cange, Gloss. *Vide* Caniclinus.
(3) Caneparius, *de Atramentis*.
(4) Sloane, mss. British Museum, n° 1754.

(5) Ms. Le Bègue. Biblioth. nat. Paris.
(6) Depping, *Hist. du commerce entre le Levant et l'Europe*.

que le *cyanus* et le saphir ne sont pas la même pierre, puisqu'ils peuvent être comparés ensemble. On pourrait ajouter que cela montre que le saphir et le lapis-lazuli ne sont pas différents, puisque le *cyanus* est divisé en deux espèces, mâle et femelle, et que le mâle est d'une couleur plus foncée. (Théoph., *de Lapidibus*, cap. 56). Hill se trompe encore malheureusement ici, en avançant *que le cyanus est une pierre, et que c'est le lapis-lazuli dont on fait la couleur d'outre-mer*, tandis que cette dernière couleur est faite uniquement avec le saphir des Grecs, le vrai lapis-lazuli. Théophraste ne parle pas du tout du *cyanus* comme d'une pierre. Hill, du reste, ne fait que continuer l'erreur des commentateurs qui l'ont précédé, tels que Philander, de Laet., C. Léonard, etc., etc.

Théophraste dit, comme cela est vrai, que le lapis-lazuli est tacheté d'or. Hill nie que ce soit le vrai lapis-lazuli, d'après de Boot, qui écrit : « Quam gemmam Plinius sapphirum vocat, cyanus est, seu lapis lazuli. » Double erreur, partagée à la fois par ces deux critiques.

Théophraste dit que le *cyanus* natif (ou *lapis armenus*) est mêlé de *chrysocolle*, nom que les anciens donnaient à l'oxyde vert de cuivre. Dans son chapitre 90ᵉ, le même auteur place le *cyanus* et le *chrysocolle* au nombre des couleurs usitées par les peintres.

Dans son embarras, Hill accuse Pline de confusion, et après avoir embrouillé la question, il assure que Pline n'a pas compris Théophraste. C'est une double injustice et une double erreur. Pline, en effet, *de Jaspidum generibus*, lib. XXXVII, cap. 9, décrit le *cyanus*, et après avoir dit, comme Théophraste, que l'espèce d'Egypte était teinte, il continue : « Dividitur autem et hoc in mares feminasque. Inest ei aliquando et aureus pulvis, non qualis in sapphirinis. » Il ajoute : « Sapphirus enim et aureis punctis collucet. » Il est évident que Pline établit ici une distinction entre le *cyanus* et le saphir.

Le bleu foncé, *lapis armenus* ou *cyanus*, est aujourd'hui encore fréquemment employé pour faire des ornements. Il ressemble si bien au lapis-lazuli qu'il n'y a que l'épreuve du feu qui puisse en montrer la différence. Le feu, en effet, détruit la couleur bleue du carbonate de cuivre natif. De Boot, en parlant du lapis-lazuli, donne cette épreuve pour faire reconnaître la pierre. « Fixus lapis lazuli, hoc est, qui igni impositus, colorem non mutat. »

Le *cyanus* mâle, le bleu foncé, *lapis armenus*, est probablement la substance désignée sous le nom de *lazur* par le moine Théophile.

La plupart des écrivains du moyen âge ont confondu le lapis-lazuli, le *lapis armenus*, le jaspe bleu coloré avec des carbonates' ou des arséniates de cuivre. Mais il y avait chez les anciens des bleus factices employés en peinture. Théophraste dit que le cyanus égyptien était factice, et que les historiens regardent comme digne d'occuper une place dans leurs annales le roi d'Egypte qui fut l'inventeur du *cyanus* artificiel. Vitruve nous fait connaître la composition du bleu égyptien : « Arena cum natri (vel nitri) flore conteritur, adeo subtiliter ut efficiatur quemadmodum farina, et æri Cyprii limis, etc. » Dans différents manuscrits on lit *natri* et *nitri*. Ainsi le sable, du carbonate de soude, pour former du verre, et de la limaille de cuivre, comme matière colorante, furent les parties constituantes du bleu d'Alexandrie, fabriqué ensuite à Pouzzoles, et usité, au rapport de S. H. Davy, dans les Thermes de Titus. Ces couleurs d'azur n'ont pas changé du tout.

Les artistes grecs firent encore d'autres couleurs d'azur pour peindre et illustrer les manuscrits.

D'après la *Tabula vocum synonym.*, déjà citée plusieurs fois dans ces notes, l'azur ou le *lazur* est la couleur autrement appelée *cœlestis* ou *cœlestinus*, *blaucus*, *Persus*, et *æthereus*.

Dans une collection de recettes médicales et autres, placées à la fin du manuscrit de Théophile, écrites vers le commencement du XIIIᵉ siècle, on trouve deux curieuses recettes pour faire l'azur ; en voici le texte.

« Si vis facere azurium optimum : —Accipe ollam novam et mitte in eam laminas purissimi argenti quantas volueris, et pone illam ollam in vindemiam quæ est projecta de torculari sive de tina, et cooperi ollam cum laminis de ipsa vendemia, et serva diligenter usque ad XV dies, et sic aperies ollam illam, et siccatum quod est in laminis rade in mundissimo vase. Quod si amplius volueris, fac iterum similiter. »

« Si vis alium azurium facere : — Accipe ampullam de purissimo cupro, et imple fortissimo aceto, et cooperi diligenter os ejus, ne aliquid humoris vel vaporis possit exire, et addens, si necesse est ad hoc, tenacem terram vel pastam, et ipsam ampullam ita clausam pone in aliquo calido loco, aut in terram, aut in fœnum projectum de stabulo, et sic dimitte per unum mensem, et tunc aperi illam ampullam, et quod inveneris in ea dimitte ad solem siccare. »

Cette dernière recette pourrait former un oxyde de cuivre, qui, par l'action prolongée de l'acide, pourrait devenir un sous-acétate ; alors, décomposé par la chaux, il teindrait en vert.

On trouve fréquemment des recettes de ce genre au milieu de notices sur les couleurs provenant de l'école byzantine ; l'argent employé seul ; le cuivre employé avec le sel ammoniaque et la lie de vin, d'après Denis (Manuscrits Le Begue, art. 5,29), ou avec de la chaux et du vinaigr , d'après Pierre de Saint-Omer, procurent une couleur verdâtre. (*P. Sancti Audomari*, Manuscrits Le Bègue, art., 169, 170.)

Geber, dans sa notice sur l'argent (Geberi, *de Alchimia*, lib. III, fol. 1529), nous enseigne que ce métal, *exposé au contact des vapeurs acides et du sel ammoniaque, donne une belle couleur violette.* Toute espèce de couleur, cependant, faite avec de l'argent, à cause de sa tendance à recevoir l'action des vapeurs hydro-sulfureuses, serait peu solide. De l'argent pur, toutefois, ne prendrait pas cette couleur, dans de pareilles circonstances.

Note L.

Limbus, cap. 16.

Dans les *Synonymes* de maître Jehan de Garlande, ouvrage écrit au XIᵉ siècle, le mot *limbus* est indiqué comme servant à désigner l'ornement placé sur le bord d'un vêtement. Théophile, au livre III, chap. 60, dit que les noms des apôtres sont inscrits sur les *limbes* ou bordures qui entourent leur tête. *Quorum nomina scribes in limbo.* Il est évidemment ici question du nimbe. Les artistes grecs écrivirent le nom des personnages qu'ils représentaient, soit sur le nimbe lui-même, soit sur la bordure qui entourait le nimbe, parce qu'il était défendu aux Grecs d'honorer des images de saints inconnus.

Note M.

Manisc, cap. 14.

Dans la table des *Synonymes*, il est dit que le *ménesch* est une couleur plus foncée que le vermillon et plus brillante que le sinople ; on lui attribue également le ton de l'indigo. On appelle encore *menesch* le jus ou suc des baies du sureau : « Succus est color trahens ad indicum. Alii dicunt esse rubeum, minus clarum quam minium et magis clarum quam sinopis ; et aliter vocatur menesch, quod aliter dicitur ipse menesch esse succus sambuci. » Théophile dit que les vêtements peints avec le *succus folii* étaient violets.

Le mot *ménesch* est grec ; le mot romaïque Μαν-

ζες signifie la couleur violette; de ce mot dérive probablement le mot turc *menewiche*, qui désigne la couleur pourpre. Il est évident que la couleur violette correspond avec l'emploi du *manisc* indiqué par Théophile : il doit être mélangé soit avec du *folium* ou un peu de noir et de rouge, comme fond pour une draperie ; le manisc et l'azur, et en dernier lieu l'azur pur, sont employés pour faire les clairs. Il est également employé avec l'orpiment, comme fond, sur lequel l'orpiment, en plus grande quantité, est employé comme teinte moyenne, et enfin l'orpiment pur pour faire les clairs vifs; la couleur violette pourrait très-bien neutraliser le jaune pur de l'orpiment. De plus, pour représenter l'arc-en-ciel, (Théoph., lib. I, cap. 16), le manisc, comme couleur violette est unie avec le cinabre et avec le jaune; dans le même chapitre, on explique la manière de faire les ombres du manisc avec le folium, un peu de noir étant ajouté à la fin. Il est évident que c'est une couleur tendre, et le mot paraît plutôt indiquer les couleurs ayant une teinte violette, que quelque substance en particulier. Il y a des recettes pour faire une couleur bleuâtre ou violette avec les pétales de la violette; mais cette couleur n'est pas solide, et elle a cessé d'être employée, de même que la couleur du pastel, depuis l'introduction de l'indigo.

Note N.

Minium, cap. 14.

Il est remarquable que Théophraste, après avoir exactement décrit le *miltos* et le cinabre des Grecs, n'ait fait aucune mention du vermillon ou oxyde rouge de plomb.

Une grande confusion de termes règne, malheureusement, dans les écrits des anciens relativement au vermillon, et de la reproduction de ces inexactitudes il est résulté de nombreuses erreurs. Le mot *minium*, chez les Romains, désigne quelquefois notre vermillon ou sulfure de mercure, quelquefois notre minium ou protoxyde de plomb, quelquefois l'ocre rouge, comme le *minium sinopium* de Pline.

Dioscoride signale cette erreur (lib. V, cap. 63) : « Quelques-uns, dit-il, croient par erreur que le minium est la même chose que le cinabre. » Le minium de Dioscoride était produit avec la galène. Le minium, en effet, dit le même auteur, est fait avec une pierre argentifère mêlée de sable. » Etait-ce là le *cinabre artificiel* de Théophraste, inventé par Callias d'Athènes, sous le règne de Praxibule, quatre-vingt-dix ans seulement avant le temps auquel il vivait? (Théophile, *Hist. lap.*, cap. 104.) On pourrait le supposer, à cause de la confusion des termes.

Le minium fait avec la céruse est appelé *sandyx* par Dioscoride (lib. V, cap. 57). Cette expression pour désigner le minium fut ensuite usitée en Italie, au témoignage de Jérôme Cardanus, qui dit que le minium fut encore appelé *sandyx*, et que le *sandyx* était de l'ocre brûlée. Il paraît que cette couleur est indiquée dans ce vers de Virgile :

Sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos,

et non le rouge d'arsenic ou le rouge de plomb. Consultez encore Cæsalpinus, *de Metallis* (lib. III, cap. 14). « Hodie sandycem, id est, cerussam ustam quousque ut rubentem acquiescerit, vulgo minium vocant. »

Le minium de Vitruve est un cinabre. Car dans le chapitre où il traite du minium, il dit : « Foditur gleba, quæ anthrax dicitur, emittit lacrymas argenti vivi. » Chez les Grecs, on appelait anthrax toutes les gemmes ou pierres rares de couleur rouge. Vitruve applique ce mot évidemment au cinabre natif, *d'où découlent des gouttes* de vif-argent. Il appelle sandaraque, *sandaracha*, le minium des modernes ou protoxyde rouge de plomb. « Cerussa vero cum in fornace coquitur, mutato colore ad ignis incendium efficitur sandaracha. »

Mais Pline, mieux renseigné sur cette matière, nous apprend que le vermillon était fabriqué avec une pierre veinée, dont on extrait l'argent, non pas ce que nous appelons le vif-argent et qui est liquide. C'est la galène de Dioscoride. Il nous dit encore que le minium est appelé cinabre par les Grecs, *et que le minium, appelé aussi cinabre, est produit dans les mines d'Espagne*; c'est ce qui a lieu encore à présent.

Un vermillon de qualité inférieure, le *minium secundarium* de Pline, était fait en broyant le minerai de plomb rouge, brûlé et épuisé.

Dans une chambre des Thermes de Titus, on trouva un rouge brillant dans un vase de terre. Il fut analysé par Davy, qui le trouva fondu avec de la litharge, et qui y reconnut, par conséquent, le vrai *minium*, vermillon, ou protoxyde rouge de plomb. (Œuvres de Davy, tom. VI, pag. 151.)

Lorsque le massicot est calciné dans un fourneau à réverbère, il prend graduellement une couleur de pourpre foncée. Lorsque cela a lieu, il faut clore les ouvertures, afin que l'air arrive très-lentement. La couleur est d'autant plus vive qu'il y a eu une plus grande quantité d'oxygène absorbée. La quantité d'oxygène absorbée par le plomb est énorme.

Voici un extrait fidèle du manuscrit de Pierre de Saint-Omer, recueilli par Jean Le Bègue. Il servira à démontrer que les Byzantins de la dernière époque appelaient encore le vermillon *sandaracha*.

« Nisi fallor, minium, id est sandaracham, et album plumbum, id est cerusa, unius naturæ sunt. Si in ignem mittes cerusam, nomen et colorem fortitudinem accipit, quia quanto plus ustum fuerit, plus rubet, et quanto minus ustum, plus pristinum colorem retinet, id est, alborem aut pallorem; et ponendo ipsum in maceris, teritur cum aqua gummata, nunquam vero cum ovo. In pergamenis vero poni potest, cum ovo distemperatum. Sed in lignis cum oleo. »

Note O.

Muro recenti, cap. 2.

Eméric David commet une erreur, en affirmant que Théophile donne des préceptes pour peindre à fresque. L'erreur commise en supposant que toutes les peintures exécutées sur mur furent faites sans qu'on y employât jamais d'huile, a été mise en évidence.

Théophile mentionne la peinture sur mur, *in muro*, et la peinture sur plafond, *in laqueari*. Dans la première de ces espèces de peinture, on doit se servir de peintures particulières, mêlées avec de la chaux, pour les rendre plus solides, *propter firmitatem* (cap. 16). Le mur sec est d'abord saturé d'eau, et les couleurs y sont appliquées pendant qu'il est humide. Le tout, ensuite, sèche ensemble (cap. 15). C'était là la manière byzantine de peindre sur mur, *in humido*, et elle est assez différente de la peinture à fresque, qui est d'invention italienne. Lorsqu'elles sont sèches et fixées, ces couleurs reçoivent une espèce de vernis, avec des couleurs plus précieuses, qu'on étend par-dessus, après les avoir mélangées avec du blanc d'œuf, ou autre substance analogue.

Note P.

Quomodo pingitur in muro, cap. 15.

Eméric David a commis une erreur, ainsi que nous l'avons remarqué à la note précédente, lorsqu'il avance que Théophile donne des règles pour peindre à fresque. Théophile ne nous a rien dit de l'art de la peinture à fresque proprement dite, tel que l'entendirent les Italiens dans les temps modernes, et que nous appelons aujourd'hui *vraie fresque*, *bonne fresque*, *buon fresco*. Quoique la peinture sur

mur ait été beaucoup en usage dans la dernière période de l'empire romain, et qu'elle ait été peut-être employée par les premiers chrétiens, en quelques endroits, pour la décoration de leurs temples, que la chaux ait été mélangée avec les premières couleurs étendues sur les murs bien imprégnés d'humidité, afin de leur donner de la solidité, *propter firmitatem*, et que les couleurs dussent sécher en même temps que la muraille, afin d'être adhérentes, *ut hæreant*, ce procédé, néanmoins, comme on pourra s'en convaincre en consultant le quinzième chapitre de notre auteur, était essentiellement différent de l'invention italienne, par laquelle les couleurs sont unies avec un mortier frais de chaux et de sable, étendues sur la surface et faisant corps avec le mortier lui-même. Théophile parle de chaux seulement par rapport à la décoration murale.

Requeno, dans ses *Essais sur le rétablissement de l'art antique*, etc., liv. I, pag. 187 et suiv., établit que les anciens ignoraient la pratique de la fresque proprement dite; et les prescriptions de Vitruve, *De tectoriis operibus*, lib. VII, cap. 11, sont uniquement relatives à la manière de colorer la surface du plâtre, avant que celui-ci soit sec. Il ajoute que Winckelmann observa, à Herculanum, lorsque quelques tableaux furent lavés, que les couleurs des figures disparurent, etc., et que le mortier poli et coloré resta seul par-dessous; d'autres figures étaient peintes à la cire et à l'huile. Vitruve, certainement, ne parle jamais de peinture sur ciment; il parle seulement de ciments colorés.

Le passage suivant de Pline : *Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque illini recusant, purpurissimum, indicum, cæruleum, melinum, auripigmentum, appianum, cerussa*, ne s'applique qu'au procédé décrit par Vitruve.

Il faut remarquer, cependant, la phrase de Théophile, *in recenti muro;* cette peinture doit donc être faite sur une muraille neuve. Il n'est plus question du mur sec, *murus siccus*, du chapitre 15. Si Théophile parle vraiment de la peinture à fresque, comment alors expliquer la négligence de notre auteur et son obscurité en nous en donnant les procédés pratiques? Théophile, qui promet de nous faire connaître tout ce que savent les Grecs dans l'art de la peinture, n'aurait pas négligé, assurément, une branche si importante de l'art. Le manuscrit byzantin publié par Muratori se tait sur ce sujet; Eraclius de même, ainsi que les écrivains dont les œuvres ont été réunies par Le Bègue.

Nous plaçons ici la traduction de quelques chapitres du manuscrit byzantin du Mont-Athos, traduit par M. P. Durand, relatif à la peinture sur mur. Nous faisons suivre cet extrait d'une note de M. Didron, placée à la fin du 1er livre du *Guide de la peinture*. On y voit que les Grecs suivent encore les mêmes procédés qu'au XIIe siècle. Ces procédés ne sont pas la vraie peinture à fresque, comme on la pratique aujourd'hui, mais une sorte de procédé intermédiaire avec la pratique indiquée par Théophile; il y a, sans doute, la même différence qu'entre la fresque vraie, *buon fresco*, et la peinture sur mur neuf, *recens murus*, de Théophile.

EXTRAIT DU MANUSCRIT BYZANTIN : *Le Guide de la peinture*, traduction de M. P. Durand.

Guide pour la peinture sur mur, c'est-à-dire manière de peindre sur le mur, et de préparer les pinceaux destinés à cet usage.

Sachez que les pinceaux dont on se sert pour esquisser se préparent avec la crinière de l'âne, le fanon du bœuf, les poils roides de la chèvre, ou la barbe du mulet. Vous les ferez en liant ces poils et en les assujettissant dans une plume d'aigle. Ils vous serviront à esquisser, à faire les chairs et les parties éclairées, ou d'autres choses. Pour les pinceaux à enduits, il faut employer les poils de cochon. Vous les fixerez d'abord avec la cire ; puis vous les attacherez sur un manche de bois, sans employer des plumes.

Comment on mêle la chaux avec la paille.

Prenez de la chaux purifiée et mettez-la dans une grande auge. Choisissez de la paille fine et sans poussière ; mélangez-la avec la chaux, en remuant avec une pioche. Si la chaux est trop épaisse, ajoutez de l'eau pour arriver au point de l'employer facilement pour travailler. Laissez les choses fermenter deux ou trois jours, et vous pourrez ensuite faire des enduits.

Comment on mêle la chaux avec l'étoupe.

Choisissez la meilleure chaux que vous aurez préparée; mettez-la dans une petite auge. Prenez de l'étoupe bien nettoyée de toute écorce et bien écrasée; tordez-la comme pour faire une corde, et, à l'aide d'une hachette, coupez-la le plus menu que vous pourrez; agitez-la bien, pour faire tomber les ordures, et jetez-la dans l'auge, où vous la mélangerez soigneusement à l'aide d'une pelle ou d'une pioche. Vous aurez soin d'essayer et de recommencer jusqu'à ce que la chaux ne se fende pas sur le mur. Laissez-la également fermenter comme l'autre, et vous aurez ainsi la chaux préparée à l'étoupe pour former les enduits superficiels.

Comment on enduit les murs.

Lorsque vous voulez peindre une église, il faut commencer par les parties les plus hautes et finir par les plus basses. Pour cela, vous commencez par placer une échelle, ensuite prenez de l'eau dans un large vase, et jetez-en avec une cuiller contre le mur, afin de l'humecter. Si ce mur est bâti en terre, grattez la terre avec une truelle autant que vous pourrez, parce que, surtout à la voûte, la chaux se détacherait plus tard. Mouillez de nouveau et polissez la surface. Si le mur est en briques, vous le mouillerez à cinq ou six reprises, et vous ferez un enduit de chaux de l'épaisseur de deux doigts et plus, pour retenir de l'humidité, et pour que vous puissiez vous en servir. Si le mur est en pierre, mouillez-le seulement une ou deux fois, et mettez une bien plus petite quantité de chaux, car la pierre prend facilement l'humidité et ne se sèche pas. Pendant l'hiver, mettez un enduit le soir, et un autre plus superficiel le lendemain matin. Dans la belle saison, faites ce qui vous sera le plus commode, et, après avoir mis le dernier enduit, égalisez-le bien, laissez-lui prendre de la consistance, et travaillez.

Comment il faut dessiner lorsqu'on travaille sur les murs.

Lorsque vous voudrez dessiner sur un mur, égalisez bien d'abord sa surface. Puis prenez un compas, et attachez à l'une et à l'autre de ses branches des bâtons de bois, pour l'agrandir autant que vous voudrez. Attachez un pinceau à l'extrémité d'un de ces bâtons. Vous décrirez les nimbes de vos personnages, et vous indiquerez toutes les mesures qui vous sont nécessaires. Faites ensuite une très-légère esquisse avec de l'ocre; achevez vos contours. Si vous voulez effacer quelque chose, employez de l'oxy. Repassez les nimbes, repolissez bien la surface, et employez le noir; polissez les vêtements et mettez-y un proplasme. Tâchez de terminer très-vite ce que vous aurez poli; car, si vous tardiez trop, il se formerait à la surface une croûte qui n'absorberait pas la couleur. Travaillez de même le visage; vous en désignerez les contours avec un os taillé en pointe, et mettez la couleur de chair le plus promptement possible, avant la formation d'une croûte. ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Comment on prépare le fard pour peindre sur mur

Prenez de la chaux très-ancienne; essayez-la sur votre langue : si elle n'est ni amère, ni styptique, mais insipide comme de la terre, alors elle est bonne.

C'est avec cette chaux bien choisie et bien broyée, que se prépare le fard. Si vous ne pouvez trouver de la chaux de pareille qualité, prenez de vieux plâtras sur lesquels on ait peint, grattez bien les couleurs et broyez ce plâtre sur un marbre; jetez-le dans un vase plein d'eau, laissez-le se précipiter, et filtrez. Vous obtiendrez du fard par cette méthode. Si vous ne pouviez pas non plus trouver de semblable plâtre, il faudrait faire cuire de la chaux, l'éteindre, la faire sécher, et enfin la broyer. Ayez toujours soin d'essayer si elle est amère ou styptique ; car il faudrait la rejeter, parce que c'est alors que la croûte se forme le plus vite, ce qui gène beaucoup le travail : si elle n'est pas amère, vous pouvez travailler sans crainte.

De la préparation du proplasme pour peindre sur mur.

Prenez de la laque verte,.... (le manuscrit, malheureusement, ne donne ni les quantités, ni les proportions ; nous ne savons pas trop à quoi attribuer cette omission, qui doit être assurément volontaire, puisqu'elle se retrouve sur les autres manuscrits du Mont-Athos)... drachmes ; de l'ocre foncé ,.... drachmes; du fard de mur,.... drachmes; du noir,... drachmes. Broyez bien toutes ces substances, et mettez du proplasme là où vous voudrez.

De l'esquisse des yeux et des sourcils, et des autres endroits où l'on emploie la couleur de chair.

Prenez de l'ambre ou du noir avec égale quantité de bois noir; broyez-les bien, et faites l'esquisse des yeux, des nez, des mains et des pieds. Pour la prunelle des yeux, il faut employer du noir très-fin, comme celui que l'on recueille à la fumée du bois gras : car si vous employez le noir qui est usité pour les fonds et les vêtements, il s'effacera facilement.

Comment il faut faire les chairs et le glycasme pour peindre sur mur.

Prenez du fard de mur,.. drachmes; de l'ocre de Thasos,... drachmes; du bol,... drachmes. Broyez-les avec soin sur un marbre, et vous obtiendrez une belle couleur pour les chairs. En ajoutant du proplasme à cette couleur, vous obtiendrez un glycasme tel que celui qui est usité dans les tableaux choisis. Si vous voulez peindre plus vite, vous commencerez par faire les chairs avec cette couleur, et vous terminerez les contours en la fondant avec du glycasme.

Comment on emploie les rouges.

Vous ferez la bouche des jeunes gens avec du bol pur. Vous mêlerez le rouge avec le bol et la couleur de chair pour le bord des lèvres, et vous en ferez emploi pour les ombres des mains ou d'autres membres. Dans les ombres des vieillards , vous pourrez employer du bol très-fin ; quant aux cheveux et aux barbes, vous agirez sur le mur comme pour les tableaux.

Comment on donne des reflets sur le mur avec l'azur.

Mettez sur votre palette de l'azur. Ajoutez de l'indigo pour empêcher l'azur de moisir sur le mur. Ajoutez du fard en quantité égale à l'indigo, broyez-les bien ensemble, et recueillez-les dans un godet. Vous pourrez alors faire des reflets avec cette préparation d'azur. L'ombre foncée peut aussi servir au même usage.

Quelles sont les couleurs que l'on peut employer sur mur, et quelles sont celles qui ne peuvent être employées ainsi.

Le fard de tableau , le tzingiari, le lachouri, la laque, l'arsenic , ne peuvent s'employer dans la peinture sur mur ; toutes les autres couleurs peuvent servir. Seulement, il faut observer que vous ne pouvez employer le cinabre pour peindre dans un endroit situé en dehors de l'église et très-exposé au vent, parce que cette couleur noircirait. Il faut alors le mêler avec beaucoup de blanc. A l'intérieur, vous pouvez l'employer sans le voir noircir, en y ajoutant du fard de mur ou une petite quantité d'ocre de Constantinople.

Comment il faut faire les nimbes en relief sur les murs

Lorsque vous aurez esquissé le saint, décrivez le nimbe avec un compas. Ajoutez alors sur ce nimbe une couche épaisse de chaux, en ayant soin de ménager les cheveux. Collez ensuite des feuilles d'or battu et couvrez entièrement la chaux. Décrivez de nouveau un cercle avec le compas, pour former un contour bien net.

Comment on emploie l'azur sur le mur.

Prenez du son, lavez-le et rincez-le. Faites ensuite reposer l'eau qui aura servi à cet usage, puis faites-la bouillir, et lorsqu'elle sera cuite, vous pourrez la mêler avec l'azur et peindre les fonds. D'autres assurent que pour faire une eau assez collante, il faut faire bouillir le son très-longtemps, puis filtrer. De toute façon, avant d'employer l'azur, assurez-vous que le mur est bien sec.

Note de M. Didron.

Il ne sera peut-être pas sans intérêt de résumer une partie de ces recettes et de ces procédés, en racontant les quelques observations que j'ai faites et l'entretien que j'ai eu avec le P. Joasaph, un des meilleurs peintres du Mont-Athos. Les procédés d'aujourd'hui sont les mêmes, à peu près, que ceux d'autrefois.

Voici donc la manière dont j'ai vu peindre à fresque dans le monastère d'Esphigménou, par le P. Joasaph, par son frère, par un premier élève qui était diacre et l'héritier futur de l'atelier, et par deux enfants de douze ou quinze ans.

Le porche de l'église, ou narthex, qu'on peignait lors de notre passage, venait d'être bâti; il était échafaudé pour recevoir des peintures à fresque dans le haut des voûtes. Des ouvriers, sous la direction des peintres, préparaient dans la cour la chaux mêlée qui devait servir d'enduit. Comme on fait deux enduits, il y a deux espèces de chaux : la première, sorte de torchis assez fin, se mélange avec de la paille hachée menu, qui lui donne une couleur jaunâtre; dans la seconde, qui est de qualité moins grossière, on mêle du coton ou du lin. C'est avec la chaux de couleur jaune qu'on fait le premier enduit : elle colle au mur mieux que la seconde. La seconde est blanche, fine, et donne, au moyen du coton, une pâte assez ferme : c'est elle qui reçoit la peinture.

Les ouvriers apportent donc la chaux jaune, et appliquent sur le mur une couche d'une épaisseur d'un demi-centimètre à peu près. Sur cette couche, quelques heures après, on étend une pellicule de chaux fine et blanche. Cette seconde opération demande plus de soin que la première, et j'ai vu le frère du peintre Joasaph, peintre lui-même, appliquer cette deuxième couche de chaux. On attend trois jours pour que l'humidité s'évapore. Si l'on peignait avant ce temps, la chaux souillerait les couleurs; après, la peinture ne serait pas solide et n'entrerait pas dans le mortier, qui serait trop dur, trop sec pour absorber les couleurs. Il va sans dire que l'état thermométrique de l'atmosphère abrège ou recule l'intervalle qu'il faut mettre pour laisser sécher convenablement l'enduit avant de peindre. Avant de dessiner, le maître peintre unit la chaux avec une spatule ; puis, au moyen d'une ficelle, il détermine les dimensions que doit avoir son tableau. Dans ce tableau, dans un champ à personnages, il mesure avec un compas les dimensions qu'auront les différents objets qu'il veut représenter. Le com-

pas dont se servait le P. Joasaph était tout uniment un jonc plié en deux, fendu au milieu, et assujetti par un morceau de bois qui réunissait les deux branches et qui les rapprochait ou les éloignait à volonté. L'une des branches était aiguisée en pointe, l'autre branche était garnie d'un pinceau. On ne peut faire un compas d'une façon ni plus simple, ni plus commode, ni plus économique.

Ce pinceau, qui garnit l'extrémité d'une branche du compas, est trempé dans du rouge; c'est avec cette couleur que se trace légèrement le trait et qu'on esquisse le tableau. Le compas sert principalement pour les nimbes, les têtes et les parties circulaires; le reste se trace à la main, qui est armée seulement d'un pinceau. En un peu moins d'une heure, le P. Joasaph a tracé devant nous un tableau entier, dans lequel figuraient le Christ et ses apôtres, de grandeur naturelle; il a fait cette esquisse uniquement de tête, sans hésitation aucune, sans carton, sans modèle, et sans même regarder les personnages déjà peints par lui dans d'autres tableaux voisins. Je ne l'ai pas vu effacer ni rectifier un seul trait, tant il était sûr de sa main. Il commença par esquisser le personnage principal, le Christ, qui était au milieu de ses apôtres. Il fit d'abord la tête, puis le reste du corps, en descendant. Ensuite, il dessina le premier apôtre de droite, puis le premier de gauche, puis le second de droite, puis le second de gauche, et ainsi des autres, symétriquement. Le peintre trace ses esquisses à main levée, pour ainsi dire, et sans se servir d'appuie-main; cet instrument, dont se servent nos peintres, enfoncerait dans l'enduit qui est encore humide, dans la chaux qui est trop molle. Cependant la main, quand elle tremble ou se fatigue, on l'appuie sur le mur même.

Dans l'intérieur de ce trait rouge, qui arrête la silhouette des personnages, un peintre inférieur étend un fond noir qu'il relève avec du bleu, mais en teinte plate, comme le fond noir lui-même. C'est dans ce champ que ce peintre, espèce de patricien, dessine les draperies et les autres ornements. Quant aux nus, il n'y touche pas : on les réserve au maître. Toutes les draperies sont faites, et le trait circulaire du nimbe est tracé avant la tête, les mains et les pieds.

Le maître reprend alors cette figure ébauchée, et fait la tête. Il étend à deux reprises une couche de couleur noirâtre sur toute la face, et arrête au trait, avec une couleur plus noire encore, les lignes de la figure. Il peint deux figures à la fois, allant sans cesse de l'une à l'autre, pour épuiser toute la couleur que tient le pinceau; il faut d'ailleurs que la couleur d'une tête ait le temps de s'imbiber dans le mur pendant que se fait la seconde tête. Puis avec du jaune il fait le front, les joues, le cou, la chair, proprement dite. Une première couche de jaune éteint la couleur noire, une seconde éclaire la figure. Ici la nuance importe et le ton doit être juste. Le peintre essaye le degré de sa couleur sur le nimbe, qui est tracé, mais non peint encore, et qui lui sert comme de palette dans cette circonstance.

Après ces deux couches de jaune, l'une qui éteint le noir, l'autre qui éclaire le nu, on sent la chair venir. Une troisième couche de ce jaune clair, plus épaisse que les deux premières, donne le ton général des carnations. Le peintre ne fait pas sa figure partie à partie, mais toute entière à la fois; il étend une couche sur toute la face avant de passer à une autre couche. Les yeux seuls sont exceptés; on les réserve pour la fin. Puis, avec du vert pâle, il adoucit le noir qu'il a laissé dans les parties ombrées, et qu'il avait avivé déjà par du bleu. Puis, avec du jaune, il resserre les empiétements du vert. Ce vert, qui tempère le noir, donne les ombres.

La chair ainsi venue, il la fait vivre : il passe une couleur rosée sur les pommettes, sur les lèvres, aux paupières, pour les enluminer et y faire circuler le sang. Puis, sous du brun foncé, on voit pousser les sourcils, les cheveux, la barbe, et c'est alors que s'arrête la ligne du visage.

Les yeux n'existent pas encore, ils sont restés noirs sous les deux couches premières et générales. Avec du noir plus foncé, il fait la prunelle, et avec du blanc, la sclérotique. Ensuite du rose pâle et fin donne le petit point lumineux de l'œil; la vue s'allume et la figure voit clair.

Les lèvres n'étant qu'indiquées, le trait de la bouche était trop noir; le peintre éclaire et termine la bouche et les lèvres. Puis il cerne d'une ligne très-noire la figure entière pour la faire ressortir. Chez nous aussi, à l'époque romane surtout, on creusait une ligne profonde tout autour d'une figure sculptée, pour lui donner de la saillie. Puis quelques coups de pinceau, d'un blanc rosé, sont donnés çà et là, pour atténuer et pâlir la vivacité du rouge dans certaines veines de la chair. Puis, quelques coups de brun, pour faire des rides aux vieillards. Enfin, quelques coups de couleurs diverses, pour donner la dernière façon à ces têtes et les achever.

Deux têtes se font simultanément, comme je l'ai vu pratiquer à Joasaph; il a mis une heure à peine pour toutes les deux. En cinq jours, Joasaph avait peint à fresque une Conversion de saint Paul, tableau de trois mètres en largeur et de quatre en hauteur. Douze personnages et trois grands chevaux occupaient ce champ assez étendu. Cette peinture n'était pas un chef-d'œuvre assurément, mais elle valait mieux que ce qui coûte six et huit mois à un de nos peintres du second ordre. Je doute même que nos grands peintres, chargés d'une composition religieuse, fassent plus uniformément bien : il y aurait plus de qualités, mais plus de défauts aussi dans leur travail, que dans la fresque du Mont-Athos.

Quand le tableau est terminé, on attend que la chaux sèche à peu près complétement; alors on achève les personnages. On attache l'or et l'argent aux nimbes et aux vêtements, on enrichit les peintures des plus fines couleurs, de l'azur vénitien particulièrement, et l'on fait les fleurs et ornements qui décorent l'intérieur des nimbes, l'étoffe des habits, le champ du tableau. Il faut, pour cela, que les couleurs plus grossières dont on s'est servi pour peindre les personnages soient bien sèches, afin qu'elles ne gâtent ni les couleurs précieuses, ni l'or, ni l'argent. La figure faite, on la nomme, le personnage est terminé, on le baptise et on le fait parler. Un artiste spécial, un écrivain chargé uniquement de la lettre, écrit le nom du personnage dans le champ du nimbe ou à l'entour; il trace, sur la banderole que tient ce personnage, patriarche, prophète, juge, roi, apôtre ou saint, la légende consacrée, et que le *Guide de la peinture* recommande. Après cela on n'y touche plus, et tout est fait.

Voilà ce que j'ai observé avec le plus grand soin dans l'église d'Esphigménou du Mont-Athos. Pendant que le peintre faisait son travail, je l'interrogeais et j'écrivais sur place, et comme sous sa dictée, ce que je venais de voir et d'entendre. Ce sont mes notes prises alors que je viens de transcrire. On voit que les prescriptions du *Guide* sont toujours observées au Mont-Athos, et qu'on n'y déroge pas notablement. On n'y peint presque jamais à l'huile, parce que, m'a dit le P. Joasaph, pour peindre à l'huile, il faudrait attendre que l'enduit fût sec, et comme la couleur ne pénétrerait pas dans la chaux, ce serait moins solide.

La division du travail, principe si fécond dans l'industrie, est usitée dans l'art, au Mont-Athos. Un artiste gâcheur prépare et applique les mortiers, deux petits élèves broient et détrempent les couleurs. Ces couleurs s'achètent à Karès, petite ville capitale du Mont-Athos; elles se tirent de Smyrne

ou de Vienne, ou bien elles arrivent de France et d'Italie. Un maître peintre compose le tableau, place et dessine au trait les figures; un élève, le premier ou le second, fait les draperies. Le maître reprend les têtes, les pieds, les mains, les carnations. Un élève, le second ordinairement, brode les ornements, applique l'or et l'argent. Un écrivain fit la lettre. C'est à cette division du travail, à l'absence du modèle qui pose, à la connaissance du *Guide*, que les artistes aghiorites doivent de peindre si rapidement des tableaux qui sont réellement remarquables. Il faut dire cependant que ce partage du travail n'existe que pour les tableaux ordinaires, que pour les personnages communs. Quand il s'agit d'une cène ou d'un crucifiement, quand c'est le Christ Pantocrator ou la Vierge qu'il faut peindre, alors le maître se réserve exclusivement ces sujets importants, lui seul y met la main, même pour les travaux de second ordre. Il traite cela avec plus de soin et plus d'amour. Aussi n'est-il pas rare de voir dans un tableau un Christ ou une Vierge remarquablement exécutés, tandis que les autres personnages sont fort médiocres. Le maître seul a fait le Christ et la Vierge, aux élèves revient la plus grande part dans les autres figures. Chez nous aussi, au moyen âge, on avait introduit la division du travail dans les œuvres d'art. Quand un portail était à sculpter, au maître revenaient le Christ, les personnes divines, les principaux apôtres; les artistes inférieurs ou les élèves étaient chargés des autres personnages. La plupart de ces statues qu'on nomme le Beau-Dieu, à Chartres, à Reims, à Amiens, etc., sont des chefs-d'œuvre; mais, à côté, on voit des figures de personnages communs ou de saints ordinaires qui sont assez médiocres et quelquefois fort mauvaises. Mais même chez nous autrefois, comme au Mont-Athos aujourd'hui, on partageait le travail pour une figure unique. Ainsi sur les vitraux, ceux de Chartres, entre autres, qui représentent des sculpteurs faisant des statues, on voit plusieurs ouvriers, deux pour une seule figure; l'un ébauche le corps avec un marteau, l'autre creuse les plis avec un ciseau; un troisième polit sa pierre de liais avec un ciseau long et qu'il pousse à deux mains; un quatrième avait peut-être sculpté les chairs, la tête et les mains.

Ce que nous disons des statues, il faut le dire également des peintures et des vitraux. Ces grandes vierges, nos *Panagias* latines, qui brillent à la fenêtre centrale du sanctuaire, tout à fait à l'orient, sont remarquablement plus belles que les autres personnages qui défilent à la droite et à la gauche du chœur, ainsi qu'on le remarque dans Notre-Dame de Reims.

La division du travail est un excellent système en industrie; il permet de faire mieux et plus vite. En art, il n'en est peut-être pas ainsi; on fait plus vite, certainement, comme les peintres du Mont-Athos en donnent la preuve, mais il n'est pas sûr qu'on fasse mieux. Du reste, ce principe est déjà introduit chez nous. En sculptures, le maître fait la maquette, le praticien met au point et le maître termine. Dans un tableau où entre du paysage, le perspecteur établit les plans et prépare; le paysagiste fait la nature; le peintre d'histoire achève des figures qu'il avait tracées d'abord, et qu'un élève a ensuite ébauchées. — Ici finit la note de M. Didron.

On peut voir par ces extraits que le sable ou la silice n'entre pas dans la composition du stuc; l'action particulière de ce sable, en hâtant la dessiccation du plâtre ou enduit, cause des désagréments à l'artiste qui peint à fresque. L'adhésion de la chaux est produite par des moyens mécaniques, tandis que c'est par l'action chimique, d'après les procédés de Vitruve et des Italiens modernes. En retardant la dessiccation du ciment ou enduit, le premier procédé fait disparaître la nécessité de peindre pièce à pièce, et il n'est point question de cette manière d'opérer dans le manuscrit du Mont-Athos. D'après le *Guide de la peinture*, on peint tout à la fois; il suffit de laisser passer un intervalle de trois jours entre le placement de l'enduit et le commencement de la peinture. Il faut avoir soin que la première couche de peinture soit appliquée immédiatement après que l'enduit ou le plâtre a été poli, et que la chaux ou la craie employées pour peindre sont complétement éteintes.

Note Q.

Nigrum, cap. 12.

Les couleurs noires employées par les anciens étaient, d'après les écrivains grecs et romains, soit des terres noires, soit des substances végétales carbonisées, comme aujourd'hui. (Cfr. Pline, lib. XXXV, cap. 25; Dioscor., lib. V, cap. 159 et 140.)

Dans la *Table des mots synonymes* (manuscrits de Le Bègue), nous lisons : Le noir est une terre noire, appelée pierre noire, assez tendre pour servir à dessiner. Le noir est encore une couleur de charbon de bois; cette couleur est encore faite quelquefois avec du noir de fumée. On l'appelle aussi *fuscus* et *sanctonicus*.

Le noir, dit toujours le même auteur, désigné sous le nom d'*atramentum*, est aussi usité en peinture; il est composé de noir de fumée, de charbon de bois tendre, ou de sarments de vigne.

Eraclius parle d'un noir provenant de résine brûlée, ou de charbon de bois tendre, ou de branches de pêcher, mélangé avec de la colle; on emploie encore au même usage des branches de vigne. (Eraclius, Mss. Le Bègue, art. 243.) Il ajoute que les branches de vigne deviennent d'une couleur plus noire, après avoir été brûlées, si on les trempe dans le meilleur vin; la couleur est ensuite préparée avec de la colle.

Dans un Ms. du British Museum (1754) du XIVe siècle, la couleur noire est indiquée comme étant du noir de vigne : *Nigrum optimum ex carbonibus vitis.*

Cennino Cennini parle de plusieurs espèces de noirs. « Le noir, dit-il, est une pierre noire, tendre, d'une couleur grasse. » Il parle du noir de vigne, d'un crayon noir, de noir de pêche, et d'un noir obtenu par la combustion d'huile de graine de lin dans un récipient.

S. H. Davy a trouvé que les noirs dans les bains de Titus, dans ceux de Livie et les Noces Aldobrandines, étaient tous brûlés avec le nitre, ayant tous les propriétés des noirs carbonacés.

Note R.

Oleum lini, cap. 20.

L'huile de graine de lin, l'huile de noix et celle d'œillette ou pavot blanc, étaient connues de Théophile. L'huile de lin n'a pas pu rester longtemps inconnue aux Egyptiens; versés dans la culture du lin, habiles dans les arts et dans la médecine, ils n'ont pu ignorer l'extraction d'une espèce d'huile de la graine du lin et les propriétés particulières de cette huile.

Dans le Musée Britannique, à Londres, il y a des figures sculptées en pierre, d'origine égyptienne, peintes avec une substance onctueuse, qui paraît avoir été l'huile de lin. Deux figures assises, peintes de différentes couleurs, dont une est rouge, offrent surtout cette particularité. En comparant ces peintures avec un fragment de muraille peinte vis-à-vis de ces mêmes peintures, et également de provenance égyptienne, la différence du véhicule de la couleur peut encore être aisément distinguée après un laps de tant de siècles.

Dioscoride et les auteurs arabes qui ont écrit sur la médecine, et qui sont venus après lui, parlent de l'huile de lin.

Nous avons remarqué, à la note *Encaustum*, la corruption de ce mot. Les Grecs signaient encore

leurs œuvres des mots *enecausen* ou ἐνέκαεν, lorsqu'ils peignaient autrement qu'à l'encaustique. Le terme restait toujours le même, quoique les procédés eussent été changés. Pamphile, le maître d'Apelles, passe pour avoir introduit quelques nouveautés dans cet art. Pline nous assure qu'il a peint d'après une manière différente de celle des peintres ses devanciers, et qu'il avait l'habitude de faire des peintures sur de petites tablettes. Ces remarques, quelque vagues qu'elles soient, jointes à la découverte de l'*atramentum*, faite par Apelles, son élève, nous engagent à rechercher si l'huile était inconnue de Pamphile.

La première mention de peinture à l'huile a été faite par Vitruve (*De Architect.*, lib. VII, cap. 9), qui nous apprend que la cire punique doit être mélangée avec de l'huile, dans la préparation des murailles pour recevoir les couleurs, et pour l'application des couleurs, qui ne peuvent pas être employées avec la chaux, sur des murs couverts. C'est là néanmoins encore un procédé d'encaustique.

Pline donne les mêmes renseignements que Vitruve. Il mentionne en outre l'huile de noix sous le nom grec de *caryinum*. (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXIV, cap. 14.)

Les écrivains latins ont emprunté des Grecs leurs connaissances sur ces objets; les Grecs, en effet, furent leurs maîtres dans tous les arts de luxe et d'élégance. Ils étaient plus inventifs que les Romains, plus versés dans les recherches théoriques, et ceux-ci ne purent adopter que pratiquement leur littérature, leurs sciences et leurs arts. C'est dans un manuscrit grec byzantin que l'on trouve les premiers renseignements positifs sur l'usage de l'huile de lin et du vernis dans la peinture.

Muratori a établi que ce manuscrit était du VIIIe siècle. Il contient des préceptes pour teindre les peaux, faire des verres colorés, composer les couleurs, les vernis, etc., ainsi que l'indication des différentes substances usitées dans les arts. Il parle de l'huile de lin. *Lineleon*, ex semine *lini fit*, pag. 372. C'est le *lineleon* de Dioscoride, et le *linoladon* des Grecs modernes, c'est-à-dire la véritable huile de lin.

Eraclius, auteur qui vivait probablement au IXe siècle, ou au plus tard au Xe, parle de l'huile de lin et de son emploi avec les couleurs, d'une manière qui n'est nullement équivoque, dans le traité intitulé : *Liber tertius et prosaicus Eraclii antedicti, de coloribus et artibus prædictis*. Ce traité fait partie des manuscrits de Le Bègue.

La collection de Le Bègue renferme des manuscrits d'Eraclius contenant plusieurs chapitres qui manquent aux manuscrits de Cambridge, lesquels donnent un seul chapitre qui ne se trouve pas dans les manuscrits de Paris. Ce chapitre a pour titre : *De plumbatione auri vel argenti;* pag. 24. Les chapitres des manuscrits de Paris portent tous des signes d'authenticité.

« *De oleo, quomodo aptatur ad distemperandum colores.* — Calcem in oleo mensurate pone, et illud despumando, coque; cerosium in eo secundum quod de oleo fuerit pone; et ad solem per mensem vel amplius frequenter removendo pone; scito quod quanto diutius ad solem fuerit, tanto melius erit. Postea cola et serva, et colores inde distempera. » — « *De l'huile; comment on la prépare pour détremper les couleurs.* Mettez de la chaux, par degrés, dans de l'huile, et faites cuire, en écumant. Mettez-y de la céruse, selon la quantité d'huile, et placez cela au soleil pendant un mois, ou plus, en le remuant fréquemment. Sachez que plus il passera de temps au soleil, meilleur il sera. Passez ensuite et conservez. Vous vous en servirez pour détremper les couleurs. »

Ce passage est fort curieux et fort important. Ce n'est pas seulement une preuve d'un grand progrès dans l'art de peindre à l'huile, mais c'est encore une bonne formule pour la préparation d'une huile siccative, comme on pourrait la faire aujourd'hui. Dans ces derniers temps, un industriel s'est mis en mesure de préparer l'huile siccative avec de la chaux fraîche et éteinte et avec du peroxyde de plomb. Nous voyons que les mêmes procédés étaient employés au IXe ou au Xe siècle, et probablement longtemps auparavant, car il est impossible que les Grecs aient ignoré l'action des oxydes métalliques de plomb ou de zinc sur l'huile de lin. Le *plumbum combustum et oleum, le massicot ou le minium et l'huile* de Cornelius Celsus et des autres auteurs romains qui ont écrit sur la médecine, produisaient des effets qui ne peuvent pas avoir été ignorés. Marcellus, qui écrivait sous l'empire de Marc-Aurèle, a donné une singulière recette pour faire de l'huile siccative.

« Oleum vetus quantum mittendum fuerit pro modo specierum supra scriptarum, mittes in ollam novam, et calefacies leni flamma vel potius igne, tunc mittes, sed paulatim et manu inspergens, lythargyrum bene tritum, et assidue spathomela agitabis; postea autem picem brutiam tritam mittes, etc. »

En décrivant la méthode pour peindre sur bois ou sur pierre, Eraclius enseigne que le bois ou la pierre doivent être séchés au soleil ou au feu; après cela on étend de l'huile blanche dessus à deux ou trois reprises différentes; on les prépare ensuite avec la main ou une brosse, en se servant d'un peu d'huile blanche à peindre; lorsqu'ils sont à moitié secs, on les polit avec la main, jusqu'à ce qu'ils soient unis comme une glace. Eraclius ajoute : « Vous pourrez alors peindre dessus avec toute sorte de couleurs détrempées à l'huile : *Tunc vero desuper poteris de omnibus coloribus et cum oleo distemperatis pingere.* » Il n'y a rien de plus clair que cela; et il est évident que l'auteur entend parler de peintures ordinaires ou d'ornementation, puisqu'il parle ensuite de procédés pour marbrer : le tout doit être ensuite verni au soleil.

Théophile, qui promet d'enseigner *tout ce que les Grecs connaissent dans l'art de peindre*, enlève toute espèce de doute sur le sujet de l'emploi de la peinture à l'huile, dans son 26e chapitre. Il s'agit de la préparation des feuilles d'étain; notre auteur continue : « Prenez ensuite les couleurs dont vous voulez vous servir; broyez-les soigneusement à l'huile de lin, sans eau, et faites des mélanges de couleurs pour les figures et les vêtements, comme vous avez fait ci-dessus avec de l'eau, et vous peindrez avec leurs couleurs naturelles, comme il vous plaira, les animaux, les oiseaux et les feuillages. »

Le manuscrit n° 1754, Sloane, *British Museum*, et qui est du XIVe siècle, en parlant *de coloribus illuminatorum sive pictorum*, dit que l'huile peut servir comme véhicule des couleurs pour peindre sur bois et sur plâtre.

Dans le manuscrit de Le Bègue, *Frater Dionysius, Johannes de Modena*, Pierre de Saint-Omer, parlent également de l'huile que l'on peut employer avec certaines couleurs, comme le blanc, les verts, les bleus, les noirs, les rouges et les jaunes, pour peindre sur bois ou sur mur.

Jean Le Bègue lui-même, né en 1368, qui finit sa collection relative aux arts en 1431, et qui pouvait être âgé de 42 ans, lorsque, suivant Vasari, le premier tableau fut peint à l'huile par Jean Van-Eyck, donne des recettes pour préparer l'huile à peindre. Voici une recette en vieux langage français : « Si vous voulez appareiller oile pour détremper toutes manières de couleurs, prenez chaux vive, avec autant de céruse comme est l'oile. Puis mettez au soleil et ne le mouvez jusquès à un mois ou plus, car quand plus y sera et mieulx vaudra. Puis le coulez, et gardez bien l'oile, et de cette oile gardée et ainsi préparée, pouvez détremper toutes couleurs ensemble et chacun par soy. »

Le Bègue parle aussi des huiles de lin, de chènevis et de noix, préparées pour peindre : « Si vous voulez rougir tables ou aultres choses, prenez oile de lin, de chanvre ou de noix, et mêlez avec mine ou sinope sur une pierre et sans eau. Puis enluminez à un pincel ce que vous voulez rougir. » (art. 335.)

Le Bègue donne une curieuse recette pour faire une préparation glutineuse, qui pourrait partager les qualités de l'huile, comme véhicule de la couleur. Elle semble avoir été employée par quelques artistes vénitiens pour poser leurs couleurs sur leurs tableaux, à une époque plus rapprochée. « Aqua, in qua semen lini diu, per diem et noctem saltem, steterit, recipit ab ipso semine glutinositatem quæ ipsam facit aptam ad distemperandum colores. » (art. 347.) — « L'eau dans laquelle de la graine de lin a séjourné longtemps, ou au moins pendant un jour et une nuit, reçoit de cette graine une propriété glutineuse qui la rend propre à détremper les couleurs. »

Cennini, qui parle des couleurs à l'huile pour peindre sur mur, dont l'usage était très-répandu de son temps, nous apprend que les Allemands surtout en ont fait un emploi fréquent : *Che l'usano molto i tedeschi*. Il nous donne des recettes pour préparer les huiles, soit au soleil, soit au feu, en faisant réduire de moitié. (Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, cap. 91 et 92.)

Le Rév. M. Bentham a remarqué, sous le titre de *Nova Pictura*, dans les comptes de dépenses annuelles pour la cathédrale d'Ely, en 1335, qu'il y avait plusieurs sommes pour achat de l'huile à peindre. Les faits recueillis par Walpole, Pownall et autres, mettent hors de doute que la peinture à l'huile pour les décorations était connue et pratiquée en Angleterre avant le XIIIe siècle. Muratori soutient que l'art de la peinture ne se perdit jamais entièrement dans aucune des provinces qui firent partie de l'empire romain.

Note S

Pallidus, cap 1.

La couleur pâle, *pallidus*, est une couleur non entièrement blanche ou claire, mais inclinant à la couleur d'ombre. *Tab. voc. synonym.*

Théophile emploie cette expression dans un sens approchant de celui de Catulle, qui écrit : *statua inaurata pallidior*, « plus pâle qu'une statue dorée. »

Note T.

Posc, cap. 3.

Le mot *posc* vient du latin *fuscus*, ou du grec φαιός, *sombre* ou *obscur*. Scaliger, dans son Dictionnaire, s'exprime ainsi : « Quasi φωτοσκιά, id est, lucis umbra, a φώσκω, luceo. » Le mélange du vert foncé et du rouge, de manière à faire la couleur d'ombre, pourrait, unie avec la couleur de chair, former une teinte grise graduée sans être froide, calculée pour faire l'ombre ou la demi-teinte, *lucis umbra*.

Dans la langue romaïque, πύξος signifie *morella*, espèce de solanum qui produit une baie noire, propre à donner une couleur épaisse qui sert à teindre et à peindre. C'est le *morello* des Italiens, le *moreau* des Français et le *murrey* des Anglais. Posc et πύξος sont dérivés de la même source.

Dans la *Table des mots synonymes*, on lit : *Morellus est color ex rubeo et nigro factus*. Cette couleur paraît avoir disparu depuis l'introduction de l'indigo.

Note U.

Prasinus, cap. 1.

Le *prasinus* des Grecs était une terre verte : l'étymologie de ce mot est πράσον, *porrum*. Le Catholicon appelle *prasis* ou *prasim* une craie verte ; il appelle *prasius*, *lapis viridis*, une pierre verte. S. Isidore écrit *prasina*, et dit que c'est une argile ou terre verte, que l'on trouve en plusieurs endroits ; la meilleure cependant provient de la Libye *Cyrenea*. La *Libya Cyrenea* est appelée *Pentapolis* par Ptolémée, à cause du nombre des cinq villes qui s'y trouvaient. (*Voc.* AFRICA.)

Le *prasinus* de Théophile paraît avoir été un acétate de cuivre, pour la composition duquel il donne la recette à la fin du premier livre. Théophile mentionne ensuite le *succus* et la couleur verte, *viridis*, qui paraissent être une *terre verte*.

Dans les Mss. Sloane, 1754, on lit le passage suivant : *Viride bonum est quod de Græcia venit. Item aliud viride quod terrestre dicitur, et quod terra sit et de monte Galboe affertur.* C'est une montagne de Syrie, à six milles de *Scythopolis* ou *Bethsan*. Cette dernière espèce de couleur est probablement notre *vert de montagne*.

Le vert grec, *viride græcum*, est un acétate de cuivre que Théophile appelle vert d'Espagne, *viride hispanicum*.

La terre verte était aussi appelée *théodote*. « Theodote, græce-latine, est creta viridis, cujus melior nascitur in Creta Cyrina (Cyrene), et aliter, videlicet in græco *theodoce* dicitur. » (*Tab. voc. synonym.*)

Un autre acétate de cuivre vert, appelé *viride Rothomagense*, vert de Rouen, était fait de la même manière que le *vert salé*, *viride salsum*, de notre auteur ; on se servait seulement de savon pour oindre le cuivre, au lieu de miel et de sel.

Davy dit que les verts trouvés dans les bains de Titus et de Livie sont des oxydes de cuivre (probablement employés à l'état d'acétates de cuivre), et qu'il découvrit trois espèces de vert sur les fragments provenant du tombeau de Caius Cestius ; l'une, tirant sur le vert olive, était une terre verte de Vérone ; l'autre, plus pâle, était un carbonate de cuivre et de craie ; le troisième, un vert de mer, était un cuivre mêlé avec de la fritte bleue (sans doute le *cæruleum* de Pouzzoles, de Vitruve). Les verts qui sont dans le tableau des Noces Aldobrandines sont tous de cuivre : probablement des terres naturellement colorées par le cuivre.

Note V.

Rubeum.

Théophile mentionne le rouge, *rubeum*, plusieurs fois dans son livre ; il en explique l'espèce en disant : *Comburitur ex ochra*.

Note W.

Throni rotundi, cap. 16.

Les Trônes sont représentés par les Grecs byzantins comme des roues de feu entourées d'ailes. Le centre de ces ailes est couvert d'yeux, et l'aspect de cette figure représente un trône royal. (Ms. du Mont-Athos : *Le Guide de la peinture*.)

Dans l'église de Césariani, sur le mont Hymette, la Trinité est représentée dans un tableau peint à fresque. Le Père a la figure d'un vieillard, le Fils celle d'un homme de trente-cinq ans environ, et le Saint-Esprit celle d'une colombe : c'est ainsi que nous avons coutume de voir la représentation de ce grand mystère. Les pieds nus du Père et du Fils sont placés sur un cercle de feu, ayant deux ailes de flammes. C'est de cette dernière manière que les Grecs représentent le chœur des anges, auxquels ils donnent le nom de Trônes. Le cercle ailé et enflammé est comme le trône des pieds divins.

Voici la classification des chœurs des anges, d'après les écrits attribués à saint Denis l'Aréopagite.

1er *Ordre*.	2e *Ordre*.	3e *Ordre*.
Séraphins.	Dominations.	Principautés.
Chérubins.	Vertus.	Archanges.
Trônes.	Puissances.	Anges

Cette division en trois grandes classes, subdivisées

en trois sections, a été admise par les deux Eglises, latine et grecque. Saint Grégoire de Nysse, saint Jean Chrysostome, saint Ignace, saint Jérôme, Origène, le pape saint Grégoire, saint Bernard, Denis le Petit, Jacques de Vorage, Dante et autres, ont traité eux-mêmes de la hiérarchie des esprits célestes.

Note X.

Sellæ equestres et octoforos, cap. 22.

Suétone nous apprend que les *octofori* étaient des litières portées par huit hommes. « Lectica quæ ab octo servis gestatur. » Ce luxe venait des Romains, ou plutôt des Grecs du Bas-Empire. Walpole prétend qu'au temps de la conquête, la peinture n'était pas uniquement consacrée à peindre les églises ou à faire les portraits des grands hommes, mais qu'on s'en servait à divers autres usages, spécialement pour décorer les appartements, les meubles, les écus, etc., des personnes riches et d'un rang distingué.

Comme ce chapitre suit immédiatement celui où il est question de la peinture à l'huile et de la composition du vernis, il est plus que probable, vu la nature du travail, que les selles, etc., étaient peintes avec des couleurs à l'huile, et ensuite vernies.

Sous le règne de Henri II d'Angleterre, de 1154 à 1189, Henri de Blois, archidiacre de Bath et chapelain du roi, se récrie contre le luxe des hommes de guerre de son temps, et il blâme l'ostentation de quelques-uns des barons. « Ils portent des écussons et boucliers dont le champ est si richement doré, qu'ils présentent à l'ennemi plutôt un butin qu'un danger; aussi les rapportent-ils intacts, et, si l'on pouvait s'exprimer ainsi, dans un état vierge. Ils veulent encore que leurs boucliers et leurs selles soient peints, et qu'on y représente des batailles et des combats de chevaux ou tournois, et ils se plaisent à entretenir leur imagination de scènes qu'ils sont impuissants à renouveler. »

Note Y.

Sinopis, cap. 1.

Théophraste nous apprend que la terre de Sinope était tirée de Cappadoce, mais qu'elle était transportée à Sinope pour être vendue. Il nous dit encore « qu'il y avait trois espèces de terres de Sinope : une de couleur rouge foncé; la seconde pâle; la troisième d'une couleur moyenne entre les deux premières, laquelle était appelée espèce pure et simple, parce qu'elle était employée sans aucun mélange, tandis qu'elle pouvait entrer dans le mélange d'autres couleurs. » Il ajoute : « Il y a encore une autre espèce de sinope, faite avec de l'ocre brûlée, invention de Cidias, qui remarqua que l'ocre mise dans le feu et à demi brûlée prenait une couleur rouge. » (Theoph., *Hist. lap.*, cap. 94 et 95.) Sinope devint le nom général de tous les rouges de terre d'ocre, le *miltos* des Grecs, le *rubrica* des Latins.

Le *miltos* de Théophraste n'est certainement pas autre chose que la terre d'ocre rouge, qui se colore par la rouille ou oxyde de fer. Il donne différentes variétés de *miltos*, et dit que la meilleure venait de Cea, particulièrement celle qui se trouvait dans les mines de sanguine, car celles-ci se rencontrent quelquefois dans les mines de fer. Il y avait encore le *miltos* de Lemnos et de Sinope; il provenait de Lemnos et se rencontrait simplement dans la terre.

Le miltos de Lemnos ne doit pas cependant être confondu avec le *σφράγις* ou *terra sigillata*. Cette dernière espèce de terre était une argile onctueuse, de couleur rouge pâle, que les prêtres seuls pouvaient mêler avec le sang des boucs et des chèvres immolés en sacrifice, et alors *scellée* par eux : *terra sigillata*. C'était la *sanguine de Lemnos*, et non la *terre de Lemnos*, qui était employée par les peintres. Pline confond ces deux substances.

Saumaise fut le premier à découvrir une erreur importante dans les différentes éditions de Pline, et à restituer un passage, à son avis, selon l'intention de l'auteur.

Le passage : *Milton vocant Græci minium, quidam cinnabarin*, « les Grecs appellent le miltos minium, d'autres cinabre, » a été restitué de la manière suivante : (*Rubricam*) *Milton vocant Græci, miniumque cinnabari*. Cette restitution est correcte, et pourrait être assurément attribuée à Pline plutôt que les erreurs, qui appartiennent souvent bien plus à ses commentateurs qu'à l'auteur lui-même.

Saumaise rétablit ainsi le passage entier : « Jam enim Trojanis temporibus rubrica in honore erat, qui naves ea commendat, alias circa picturas, pigmentaque rarus, milton vocant Græci, miniumque cinnabari. » Le *miltos* se rapporte certainement à *rubrica*. Hill remarque qu'Homère, en parlant des vaisseaux grecs, les appelle *νῆας μιλτοπαρῄους*, *vaisseaux peints avec le miltos*, et qu'il est impossible qu'ils fussent peints avec le minium ou le cinabre, alors inconnus.

Cette correction d'une erreur qui a existé si longtemps, et qui a été diversement propagée, est certainement importante. Le sinope ou miltos a été employé comme couleur de temps immémorial, et nous avons la preuve que les Egyptiens s'en servaient, ainsi que les Assyriens. Ezéchiel, cap. XXIII, vers 14, parle d'*hommes représentés sur les murailles, de la ressemblance des Chaldéens représentés avec du sinope*.

Quelques-unes des variétés d'hématite ressemblent extérieurement au cinabre minéral. Les ocres jaunes sont des hydrates de fer, les ocres rouges des oxydes de fer; et la couleur devient d'autant plus foncée que la quantité d'oxygène combinée est plus considérable. Le tritoxyde ou *oxyde pourpre* est le plus haut degré d'oxydation. La proportion plus ou moins grande d'argile qui se trouve dans les ocres jaunes ou rouges leur donne une couleur plus ou moins brillante.

Note Z.

Succus, cap. 14.

Le *succus*, en général, est la couleur verte ou suc des plantes, à laquelle on ajoute souvent d'autres couleurs pour obtenir des verts variés. *Tab. voc. syn.* Le *succus* doit être mêlé de vert et de noir pour faire les ombres; les clairs se font en y mélangeant du blanc. Dans la même *Table des mots synonymes*, le *succus* est décrit encore comme une couleur qui ressemble à l'indigo; d'autres disent qu'il est rouge, plus foncé que le vermillon et plus brillant que le sinope, et qu'il est aussi appelé *menesch*. La base de ces couleurs est *succus folium*, un pourpre ou violet. Le *succus sambuci* est une couleur pourpre faite avec les baies du sureau. Théophile nous apprend qu'on peut se servir de cette dernière couleur comme d'indigo ou de *menesch* avec de l'orpiment.

Le passage suivant, d'Eraclius donne le procédé usuel pour fabriquer et employer le *succus*.

« De viridi colore, quomodo fieri possit ad quod volueris depingere.

Sic poteris viride tibi, pictor, habere colorem,
Cum foliis albam morellæ contere cretam;
Hoc in marmorea pariter quoque contere petra,
Usus ad pene liquidum dum fiat utrumque,
Et post hunc succum pincello sume probandum.
Hinc quascumque cupis scripturas conde colores,
Ne cretæ nimium ponas tamen ante caveto. »

(Eraclius, *de Artibus Romanorum*, lib. II, Mss. Le Bègue, à la Biblioth. Nat., à Paris.)

Note Aa.

Veneda.

La couleur *veneda* est une couleur grise, que l'auteur dit être composée de noir avec un peu de blanc

de plomb. Si on se sert de cette couleur pour peindre sur mur, il faut y ajouter un peu de chaux. (*Tab. voc. synonym.*)

C'est la couleur *berectinus* des Lombards, et le *terettina* de Cennini.

Le bleu clair était une des couleurs des factions du cirque. Ces couleurs étaient : le blanc, le bleu clair, le vert et le rouge, auxquelles Domitien ajouta le jaune, ou l'étoffe d'or et de pourpre. Sidoine Apollinaire, à ce sujet, dit : *Micant coloribus, albus cum* VENETO, *virens, rubeusque.*

La couleur *berectinus*, ainsi appelée dans le dialecte lombard, est une couleur entre le blanc et le noir, qui, dans la langue latine, est appelée *elbus* ou *elbidus;* chez les Gaulois, elle est appelée *grisus.* S. Isidore écrit *elbum.* (*Tab. voc. synonym.*)

FIN DES NOTES DU LIVRE PREMIER.

LIBER SECUNDUS.

INCIPIT PROLOGUS

IN LIBRUM SECUNDUM.

In præcedenti libello, frater karissime, sinceræ dilectionis affectu non me piguit tuæ indoli insinuare, quanti honoris quantæque perfectionis sit, otium declinare, et inertiam desidiamque calcare; quamque dulce ac delectabile, diversarum utilitatum exercitiis operam dare, juxta vocem oratoris cujusdam dicentis :

Scire aliquid laus est; culpa est, nil discere velle.

Nec pigritetur quispiam, eum, de quo Salomon ait, ***Qui addit scientiam, addit et laborem***, apprehendere; quia, quantus ex eo procedat animæ corporisque profectus, diligens meditator poterit advertere. Nam luce clarius constat, quia, quisquis otio studet ac levitati, fabulis quoque supervacuis operam dat, et scurrilitati, curiositati, potationi, ebrietati, rixæ, pugnæ, homicidio, luxuriæ, furtis, sacrilegiis, perjuriis et cæteris hujusmodi, quæ contraria sunt oculis Dei respicientis super humilem et quietum et operantem in silentio in nomine Domini, et obedientem præcepto B. Pauli apostoli : ***Magis autem laboret operando manibus suis, quod bonum est, ut habeat unde tribuat necessitatem patienti.*** Hujus imitator ego desiderans fore, apprehendi atrium regiæ (1) Sophiæ, conspicorque cellulam diversorum colorum omnimoda varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quæ diligenti experientia sigillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia. Verum quoniam hujusmodi picturæ usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret. Huic exercitio operam dans vitri naturam comprehendo, ejusque solius usu et varietate id effici posse considero, quod artificium, sicut visum et auditum didici, studio tuo indagare curavi.

(1) Agiæ, *Cod. Lipsiensis.*

LIVRE SECOND.

PROLOGUE

DU LIVRE SECOND.

Dans le livre précédent, très-cher frère, guidé par le sentiment d'une affection sincère, je me suis efforcé de vous prouver combien il était honorable et parfait d'éviter l'oisiveté et de dompter la paresse et l'indolence; combien il est doux et agréable de se livrer à l'exercice des arts utiles, selon ce mot d'un auteur :

« Savoir quelque chose est digne d'éloges; c'est une faute de ne vouloir rien apprendre. »

Que personne ne tarde à imiter celui dont Salomon a dit : ***qui augmente sa science, augmente son travail***, parce que quiconque y réfléchira attentivement, reconnaîtra promptement quels avantages il en résulte pour l'esprit et pour le corps.

Il est évident, en effet, que celui qui s'adonne à l'oisiveté et à la légèreté, s'abandonne bien vite à des fables vaines, à des futilités, à la curiosité, à la boisson, à l'ivrognerie, aux rixes, aux violences, à l'homicide, à la luxure, au vol, au sacrilége, aux parjures et à d'autres crimes que Dieu a en horreur. Dieu se plaît à regarder l'homme humble et pacifique, travaillant en silence, au nom du Seigneur, et obéissant au précepte de l'apôtre saint Paul : ***Mais qu'il travaille plutôt de ses mains, ce qui est convenable, afin qu'il ait de quoi soulager la misère de celui qui souffre.***

Désirant suivre ce précepte, je me suis approché du séjour de la sainte Sagesse, et je contemple son sanctuaire orné de couleurs variées à l'infini, et présentant la nature et l'utilité particulière de chaque objet. Dès que j'y suis entré, en silence, j'ai rempli mon cœur et ma mémoire de toutes ces choses; je les ai examinées l'une après l'autre avec une vive attention, et après m'en être rendu compte avec mes yeux et mes mains, je les ai exposées à votre étude, aussi clairement qu'il m'a été possible et sans jalousie. Mais comme l'usage de cette peinture ne peut se découvrir au premier coup d'œil, je me suis efforcé de connaître, comme un explorateur curieux, par tous les moyens, par quel artifice ingénieux la variété des couleurs faisait l'ornement d'un travail sans repousser la lumière du jour et les rayons du soleil. En m'appliquant à cet exercice, je fais connaître la nature du verre, et je montre que cet effet est obtenu par l'emploi et la variété du verre seul. Cet art, tel que je l'ai appris par mes observations et mes souvenirs, je me suis efforcé de le proposer à votre étude d'une manière approfondie.

LIVRE SECOND.

CHAPITRE Ier.

De la construction du four pour faire le verre.

Si vous avez l'intention de faire du verre, commencez par couper du bois de hêtre en grande quantité, et faites-le sécher. Brûlez-le ensuite dans un endroit propre, et recueillez-en la cendre soigneusement, évitant d'y mêler la moindre parcelle de terre. Après cela, construisez un four en pierre et en argile de 15 pieds de long, sur 10 pieds de large, de la manière suivante :

Posez d'abord le fondement de chaque côté dans le sens de la longueur, de l'épaisseur d'un pied ; vous ferez au milieu un foyer solide et bien uni avec des pierres et de l'argile. Vous diviserez ce foyer en trois parties égales, de façon qu'il y ait deux parties d'un côté et la troisième d'un autre côté, la division ayant lieu par un mur placé dans le sens de la largeur. Ensuite à chaque extrémité de la largeur pratiquez une ouverture, destinée à donner passage au bois et au feu. Puis bâtissez un mur tout autour jusqu'à la largeur de quatre pieds ; établissez de nouveau un foyer solide et uni partout, et laissez le mur de séparation s'élever un peu au-dessus. Après quoi, pratiquez dans l'espace le plus étendu quatre ouvertures dans l'un des murs longitudinaux et quatre dans l'autre, au milieu du foyer, par lesquels on placera les vases destinés à l'opération, et deux autres trous au milieu, par lesquels la flamme pourra monter. Elevez un mur tout autour ; faites deux fenêtres carrées d'une palme en longueur et en largeur, une de chaque côté, vis-à-vis des ouvertures, par lesquelles on placera et on ôtera les vases avec les objets placés dedans. Pratiquez aussi, dans l'espace le moins étendu, une ouverture au milieu du foyer, auprès du mur de séparation, et une fenêtre de la dimension d'une palme, auprès du mur extérieur de devant, par laquelle on puisse mettre et prendre ce qui est nécessaire à l'œuvre. Après que vous aurez ainsi disposé les choses, établissez à l'intérieur, avec le mur extérieur, une espèce de voûte de four, de la hauteur d'un peu plus d'un demi-pied à l'intérieur, de manière à faire par-dessus un foyer uni partout, entouré d'un bord de trois doigts de hauteur, afin que les objets ou ustensiles qu'on y placera ne puissent pas tomber. Ce four s'appelle *fourneau de travail.*

CHAP. II.

Du fourneau de refroidissement.

Faites encore un autre fourneau de 10 pieds de long, sur 8 pieds de large, et 4 pieds de haut. Vous pratiquerez sur l'une des faces une ouverture pour mettre le bois et le feu, et sur l'un des côtés une fenêtre d'un pied pour introduire et retirer les choses nécessaires. A l'intérieur, vous ferez un foyer solide et uni. Ce four s'appelle *fourneau de refroidissement.*

CHAP. III.

Du four de dilatation et des instruments de travail.

Vous ferez aussi un troisième fourneau

INCIPIT LIBER SECUNDUS.

CAPUT I.

De constructione furni ad operandum vitrum.

Si sederit in animo ut vitrum componas, primum incide ligna faginea multa et exsicca ea. Deinde combure ea pariter in loco mundo, et cineres diligenter colligens, cave ne quicquam terræ commisceas. Postmodum compone furnum ex lapidibus et argilla, longitudine pedum xv et latitudine x, in hunc modum :

Primum pone fundamentum in utroque longitudinis latere spissitudine unius pedis, faciens larem in medio firmam et æqualem, lapidibus et argilla, dividens eum inter tres partes æquales, ut duæ per se sint, et tertia per se divisa, muro in latitudine posito. Deinde fac foramen in utraque fronte latitudinis, per quod possint ligna et ignis imponi, et ædificans murum in circuitu usque ad latitudinem quatuor pedum, fac iterum larem firmam et æqualem per omnia, et sine murum divisionis aliquantulum ascendere. Post quæ fac in majori spatio quatuor foramina in uno latere longitudinis, et quatuor in altero per medium laris, in quibus ponantur vasa operis, duoque foramina in medio, per quæ flamma possit ascendere, et ædificans murum in circuitu, fac duas fenestras quadras in longitudine et latitudine unius palmæ, in utroque latere contra foramina unam, per quas vasa imponantur et ejiciantur cum his quæ in illis mittuntur. Fac etiam in minori spatio foramen per medium laris juxta parietem medium, et fenestram ad mensuram palmi juxta parietem frontis exteriorem, per quam possit imponi et assumi quod necessarium est operi. Postquam hæc ita ordinaveris, fac partem interiorem cum muro exteriori in similitudinem fornicis arcuari, interius altitudine modice amplius dimidii pedis, ita ut superius larem facias æqualem per omnia, cum labro altitudine trium digitorum in circuitu posito, ut quicquid operis vel utensiliorum superponitur non possit cadere. Iste furnus dicitur clibanus operis.

CAPUT II.

De furno refrigerii.

Fac et alium furnum, longitudine x pedum et latitudine VIII, altitudine vero IV. Hinc facies in una fronte foramen ad imponenda ligna et ignem, et, in latere uno, fenestram unius pedis ad imponendum et ejiciendum quod necessarium fuerit, et larem interius firmam et æqualem. Iste furnus dicitur clibanus refrigerii.

CAPUT III.

De furno dilatandi et utensiliis operis.

Facies etiam furnum tertium longitudine

pedum sex, latitudine quatuor, altitudine trium, et foramen fenestramque et larem sicut superius. Hic furnus dicitur clibanus dilatandi et æquandi; utensilia vero ad hoc opus necessaria sunt fistula ferrea longitudine duarum ulnarum, grossitudine pollicis unius, forcipes duo in una parte ferri percussi, trullæ ferreæ duæ atque alia lignea et ferrea, quæ volueris.

de 6 pieds de long, sur 4 de large et 3 de haut: l'ouverture, la fenêtre et le foyer, comme ci-dessus. Ce fourneau s'appelle *fourneau de dilatation et de nivellement.* Les instruments ou outils nécessaires pour ce travail sont un tube de fer, long de deux aunes, de la grosseur du pouce; deux tenailles de fer battu à l'une des extrémités; deux cuillers de fer; et d'autres outils en bois et en fer, à votre disposition.

CAPUT IV.

De commixtione cinerum et sabuli.

His ita compositis, accipe ligna faginea omnino in fumo exsiccata, et accende ignem copiosum in majori furno ex utraque parte. Deinde tollens duas partes cinerum de quibus supra diximus, et tertiam sabuli diligenter de terra et lapidibus purgati, quod de aqua tuleris, commisce in loco mundo. Cumque diu et bene commixta fuerint, levans cum trulla ferrea pone in minori parte furni super larem superiorem ut coquantur, et cum cœperint calefieri, statim eadem trulla move, ne forte liquefiant a calore ignis et conglomerentur; sicque facies per spatium unius noctis et diei.

CHAP. IV.

Du mélange des cendres et du sable.

Tout étant disposé de cette sorte, prenez le bois de hêtre complétement desséché à la fumée, et allumez un grand feu dans le grand fourneau, de chaque côté. Prenez ensuite deux parties des cendres ci-dessus indiquées, et une troisième de sable de rivière soigneusement nettoyé de façon qu'il n'y ait ni terre ni pierres, que vous mêlerez ensemble. Lorsqu'ils auront été longtemps et bien mêlés, vous les prendrez avec une cuiller de fer que vous placerez dans le plus petit compartiment du fourneau, sur le foyer supérieur, afin de les faire cuire. Lorsque le mélange commencera à s'échauffer, remuez-le aussitôt avec la cuiller de fer, de peur qu'il ne se fonde à la chaleur du feu et ne se forme en amas; vous ferez cela pendant l'espace d'un jour et d'une nuit.

CAPUT V.

De vasis operis et de coquendo vitro albo.

In quo spatio accipe lutum album, ex quo componuntur ollæ, et exsiccans tere diligenter, et infusa aqua, macera cum ligno fortiter, et compone vasa tua, quæ sint superius lata, inferius vero stricta, habentia circa ora labium parvum interius recurvum. Quæ cum sicca fuerint, accipe cum forcipe ponens ea in foramine furni candentis ad hoc aptata, et levans cum trulla cineres coctos sabulo mixtos, imple omnia vasa vespere, et per totam noctem adde ligna sicca, ut vitrum ex cineribus et sabulo pleniter liquefactum coquatur.

CHAP. V.

Des vases de travail et de la cuisson du verre blanc.

Durant ce temps prenez de la terre blanche qui sert à faire des vases; quand elle sera sèche, broyez-la soigneusement. Versez de l'eau dessus, macérez fortement avec un morceau de bois. Faites-en les vases dont vous avez besoin, larges en haut, étroits en bas, ayant à l'ouverture un petit rebord recourbé en dedans. Lorsque le tout sera sec, prenez avec des tenailles destinées à cet usage et placez dans l'ouverture du fourneau ardent. Soulevez avec une cuiller les cendres cuites mêlées de sable, remplissez tous les vases le soir, et durant toute la nuit ajoutez du bois sec, de manière que le verre, composé des cendres et du sable, se liquéfie et cuise entièrement.

CAPUT VI.

Quomodo operentur vitreæ tabulæ.

Mane autem hora prima accipe fistulam ferream, et si tabulas facere volueris vitreas, pone summitatem ejus in vas unum, vitro plenum; cui cum adhæserit, volve ipsam fistulam in manu tua donec conglomeretur circa eam, quantum volueris; moxque ejiciens appone ori tuo et suffla modicum, statimque removens ab ore tene juxta maxillam, ne forte, si retraxeris anhelitum, trahas flammam in os tuum. Habeas quoque lapidem æqualem ante fenestram super quem modice percuties ipsum candens vitrum, ut æqualiter ex omni parte pendeat, et statim cum festinatione crebro sufflans, totiens ab ore remove. Cumque videris illud quasi vesicam longam, adhibe summitatem

CHAP. VI.

Comment on fait des feuilles de verre.

Le lendemain matin, à la première heure du jour, prenez un tube de fer, et si vous voulez faire des feuilles de verre, mettez-en l'extrémité dans un des vases, rempli de verre. Lorsqu'elle y sera plongée, tournez le tube dans votre main, jusqu'à ce que le verre y soit aggloméré en aussi grande quantité que vous voudrez. Retirez-le promptement, approchez-en l'autre extrémité de votre bouche et soufflez un peu; éloignez-le aussitôt de votre bouche et gardez-le auprès de votre joue, de peur qu'en respirant vous n'attiriez la flamme dans votre bouche. Ayez aussi une pierre unie devant la fenêtre (du fourneau), sur laquelle vous frapperez à petits coups le verre lui-même, pendant qu'il est

chaud, afin qu'il ait un volume égal dans toutes les parties; soufflez aussitôt fréquemment et en hâte, en ayant soin d'éloigner à chaque fois le tube de votre bouche. Lorsque vous verrez le verre en forme de vessie allongée, approchez-en l'extrémité de la flamme, et dès qu'il se sera ramolli, vous apercevrez une ouverture; alors, prenez un bois destiné à cet usage et faites une ouverture large au milieu. Joignez-en ensuite les bords, à savoir la partie supérieure à la partie inférieure, de manière que l'ouverture paraisse de chaque côté de la réunion. Aussitôt, avec un bois humide, touchez le verre près du tube; secouez un peu, et il se détachera. Chauffez sur-le-champ le tube lui-même dans la flamme du fourneau, jusqu'à ce que le verre qui y est attaché soit liquéfié, et posez vite sur les deux bords unis du verre, et il adhérera. Levez aussitôt et mettez dans la flamme du fourneau, jusqu'à ce que se fonde l'ouverture d'où vous avez détaché d'abord le tube; prenez un morceau de bois rond, et dilatez cette ouverture, comme la première. Rapprochez les bords du milieu et détachez du tube avec un bois mouillé; donnez à un aide, qui mettra un morceau de bois dans l'ouverture et portera au fourneau de refroidissement, médiocrement chauffé. Le verre de ce genre est pur et blanc. De la même manière et dans le même temps vous travaillerez d'autres feuilles de verre, jusqu'à ce que les vases soient épuisés.

ejus ad flammam, et statim liquefacto apparebit foramen, acceptoque ligno ad hoc opus apto, fac foramen amplum sicut est in medio. Deinde conjunge oram ipsius, superiorem videlicet partem ad inferiorem, ita ut ex utraque parte conjunctionis foramen appareat. Statimque cum humido ligno continge ipsum vitrum juxta fistulam, et excute modicum, et separabitur. Mox etiam calefac ipsam fistulam in flamma fornacis, donec liquefiat vitrum quod ei jungitur, et cum festinatione pone super oras duas vitri conjunctas et adhærebit. Quod continuo elevans mitte in flamma fornacis donec liquefiat foramen unde prius fistulam separasti, et accepto ligno rotundo dilata illud sicut alterum, et complicans oram ejus in medio separansque a fistula cum ligno humido, da puero, qui inducto ligno per foramen ejus portabit in furnum refrigerii, qui mediocriter calefactus sit. Hoc genus vitri purum est et album. Eodem modo atque eodem tempore operare similes partes vitri, donec vasa exhaurias.

CHAP. VII.

Du verre jaune.

Si vous voyez le verre de l'un des vases se changer en jaune de safran, laissez-le cuire jusqu'à la troisième heure, et vous aurez un jaune léger. Vous en ferez des feuilles de la manière indiquée ci-dessus, autant que vous en voudrez. Si vous laissez cuire jusqu'à la sixième heure, vous aurez alors un jaune rougeâtre. Vous pourrez encore en faire autant de feuilles qu'il vous plaira.

CAPUT VII.

De croceo vitro.

Quod si videris vas aliquod in croceum colorem mutari, sine illud coqui usque ad horam tertiam, et habebis croceum leve, et operare inde quantum volueris ordine quo supra. Si autem vis, permitte coqui usque ad horam sextam, et habebis croceum rubicundum; fac etiam inde quod libuerit.

CHAP. VIII.

Du verre pourpre.

Si vous vous apercevez que le verre des vases tourne vers un ton fauve, semblable à la couleur de chair, employez ce verre pour faire les couleurs de chair. Lorsque vous en aurez ôté ce que vous aurez voulu, cuisez le reste pendant deux heures, à savoir depuis la première heure jusqu'à la troisième, et vous aurez un pourpre léger. Si vous continuez à cuire jusqu'à la sixième heure, vous aurez un pourpre rouge et parfait.

CAPUT VIII.

De purpureo vitro.

Si vero perspexeris quod se forte vas aliquod in fulvum colorem convertat, qui carni similis est, hoc vitrum pro membrana habeto, et auferens inde quantum volueris, reliquum coque per duas horas, videlicet a prima usque ad tertiam, et habebis purpuream levem, et rursum coctum a tertia usque ad sextam, erit purpura rufa atque perfecta.

CHAP. IX.

De la dilatation des feuilles de verre.

Lorsque vous aurez fait autant de feuilles de verre de ces couleurs que vous pourrez et que le verre se sera refroidi dans le four, exposez tout le produit de votre travail, et faites allumer un grand feu dans le fourneau où il doit se dilater et se niveler. Lorsqu'il est ardent, prenez un fer chaud, fendez un morceau de verre, placez-le sur le foyer du fourneau ardent, et lorsqu'il aura commencé à se ramollir, prenez une tenaille de fer et un morceau de bois uni, vous ouvri-

CAPUT IX.

De dilatandis vitreis tabulis.

Cum autem ex his coloribus operatus fueris quantum potueris, et vitrum in furno refrigeratum fuerit, expone universum opus tuum, et fac ignem copiosum accendi in furno in quo debet dilatari et æquari. Quo candente accipe ferrum calidum, et findens unam partem vitri, pone super larem candentis furni, et cum cœperit molliri, tolle forcipem ferreum et lignum æquale, aperiensque in ea parte qua fissum est, dilatabis et cum forcipe secundum libitum æqua-

bis. Cumque omnino æquatum fuerit, mox ejiciens inde mitte in furnum refrigerii modice calefactum, sic ut non jaceat, sed stet ad parietem ejus tabula, juxta quam statues et aliam pari modo æquatam, ac tertiam et reliquas omnes. Quæ cum frigidæ fuerint, utere eis in componendis fenestris findendo particulatim qualiter volueris.

rez le verre à l'endroit où il a été fendu, vous le dilaterez, et avec les tenailles vous le rendrez égal autant que vous le voudrez. Lorsqu'il sera partout égal, vous le tirerez et le mettrez dans le fourneau de refroidissement médiocrement chauffé, de manière qu'il ne soit pas étendu, mais que la feuille soit appuyée sur la paroi ; auprès de celle-ci vous en placerez une seconde, rendue égale par le même procédé, puis une troisième, et les autres de la même façon. Lorsque ces feuilles de verre seront refroidies, vous vous en servirez pour composer des fenêtres, en les coupant en morceaux, comme vous le jugerez à propos.

CAPUT X.

Quomodo fiant vasa de vitro.

Vasa vero facturus compone vitrum ordine quo supra, et cum sufflaveris secundum quantitatem quam volueris, non facies foramen in fundo sicut superius, sed integrum ita separabis a fistula cum ligno aquæ intincto, quam fistulam mox calefactam adhærere facies in ipso fundo. Elevans vero vas, calefacies in flamma, et cum ligno rotundo dilatabis foramen illud unde fistulam (1) secundum libitus tuos, amplificabisque circa fistulam fundum ut inferius cavum sit. Quod si volueris ansas in eo facere, quibus possit pendere, accipe gracile ferrum, et mittens illud summotenus in vas vitri, cum ei modicum adhæserit, auferens pone super vas, in quo loco placuerit, et cum adhæserit, calefacies ut firmiter hæreat. Fac ex his ansis quod velis, interim tenens vas juxta flammam ut calidum sit nec tamen liquescat. Aufer etiam modicum vitri a furno ita ut filum post se trahat, et adponens vasi in quo loco volueris, circumvolve juxta flammam ut adhæreat. Quo facto secundum consuetudinem amovebis fistulam, mittens vas in furnum refrigerii ; atque hoc modo operaberis quantum velis.

CHAP. X.

Manière de faire les vases de verre.

Pour faire des vases, composez le verre en la manière ci-dessus. Lorsque vous aurez soufflé la quantité de verre qui vous plaira, vous ne ferez pas d'ouverture au fond, comme il a été dit plus haut, mais vous le détacherez du tube avec le bois mouillé ; vous ferez adhérer au fond lui-même le tube que vous aurez fait chauffer. Après avoir élevé le vase, vous le ferez chauffer à la flamme, et avec un morceau de bois rond vous dilaterez l'ouverture à l'endroit d'où vous avez détaché le tube, suivant votre désir, et vous agrandirez le fond autour du tube, de manière qu'il soit creux à la partie inférieure. Si vous voulez lui donner des anses, à l'aide desquelles il puisse être suspendu, prenez un morceau de fer mince, mettez-le jusqu'au bout dans le vase de verre fondu ; lorsqu'il aura du verre adhérent, retirez-le, posez-le sur le vase, à l'endroit que vous voudrez, et lorsqu'il adhérera, vous chaufferez, afin que l'adhésion soit solide. Faites ainsi autant d'anses qu'il vous plaira, mais pendant ce temps-là tenez le vase auprès de la flamme, de manière à ce qu'il reste chaud sans se fondre. Otez aussi du fourneau un peu de verre, de manière à ce qu'il produise un fil, mettez-le sur le vase à l'endroit que vous voudrez, et enroulez-le auprès de la flamme, afin qu'il adhère. Cela étant fait, selon la coutume, vous enlèverez le tube et vous mettrez le vase dans le fourneau de refroidissement. Vous opérerez ainsi tant qu'il vous plaira.

CAPUT XI.

De ampullis cum longo collo.

Quod si volueris ampullas cum longo collo facere, sic age. Cum sufflaveris calidum vitrum quasi vesicam magnam, obstrue foramen fistulæ pollice tuo, ne forte ventus exeat, vibrans ipsam fistulam cum vitro, quod ei appendet, ultra caput tuum, eo modo quasi velis eam projicere, et mox extenso collo ejus in longum, elevata manu tua in altum, sine fistulam cum vase inferius dependere, ut collum non curvetur, et sic separans cum humido ligno mitte in furnum refrigerii.

CHAP. XI.

Des fioles à long col.

Si vous voulez faire des fioles à long col, opérez de la manière suivante. Lorsque vous aurez soufflé le verre chaud en forme de grande vessie, fermez l'ouverture du tube avec votre pouce, de peur que l'air ne s'échappe. Agitez le tube avec le verre qui y est suspendu, au-dessus de votre tête, comme si vous vouliez le jeter. Vous étendrez aussitôt le col en longueur; levez alors votre main en haut et laissez le tube avec le vase suspendu au-dessous, afin que le col ne se courbe pas. Vous séparerez alors avec le bois mouillé, et vous mettrez dans le fourneau de refroidissement.

CAPUT XII.

De diversis vitri coloribus non translucidis.

Inveniuntur in antiquis ædificiis pagano-

CHAP. XII.

Des différentes couleurs du verre non transparentes.

Dans les antiques édifices des païens et

(1) Separasti, *C. Guelpher.*

dans les mosaïques, on trouve diverses espèces de verre, à savoir, blanc, noir, vert, jaune, bleu, rouge, pourpre ; il n'est pas transparent, mais épais comme du marbre. Ces fragments de verre ont la forme de petites pierres carrées, dont on fait des incrustations ou pierres précieuses artificielles, dans l'or, l'argent et le cuivre, et dont nous parlerons suffisamment en son lieu. On trouve également différents vases des mêmes couleurs, qui sont recueillis par les Français, très-habiles dans ce genre de travail ; ils fondent, à la vérité, eux-mêmes le bleu dans leurs fourneaux, en y ajoutant un peu de verre clair et blanc, et ils font des feuilles de verre bleu précieuses et fort utiles dans la décoration des fenêtres Ils opèrent semblablement avec le pourpre et le vert.

rum in musivo opere diversa genera vitri ; videlicet album, nigrum, viride, croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, et non est perspicax, sed densum in modum marmoris, et sunt quasi lapidi (1) quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro, de quibus in suo loco sufficienter dicemus. Inveniuntur etiam vascula diversa eorumdem colorum, quæ colligunt Franci in hoc opere peritissimi, et saphireum quidem fundunt in furnis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi, et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Faciunt etiam ex purpura et viridi similiter.

CHAP. XIII.

Des coupes de verre que les Grecs ornent d'or et d'argent.

Avec ces mêmes pierres bleues, les Grecs font des coupes à boire précieuses, qu'ils ornent d'or de la manière suivante. Ils prennent une feuille d'or, dont nous avons parlé ci-dessus ; ils en forment des figures d'hommes, d'oiseaux, d'autres animaux, ou de feuilles, et ils les posent à l'eau sur la coupe, à l'endroit qui leur convient ; cette feuille doit être un peu épaisse. Ils prennent ensuite du verre très-clair, comme du cristal, qu'ils composent eux-mêmes, et qui se fond rapidement à la chaleur du feu ; ils le broient soigneusement sur une pierre de porphyre avec de l'eau ; ils en posent très-légèrement partout sur la feuille d'or avec un pinceau ; lorsque cela est sec, ils mettent le tout dans le fourneau où l'on fait cuire le verre peint d'une fenêtre, dont nous parlerons ci-dessous ; ils allument le feu et l'entretiennent avec du bois de hêtre séché à la fumée. Lorsqu'ils voient la flamme envelopper la coupe, et que celle-ci commence à prendre une légère rougeur, ils retirent aussitôt le bois, ferment le fourneau jusqu'à ce qu'il se soit refroidi de lui-même. Par ce procédé, l'or adhère de manière à ne pouvoir être jamais enlevé.

CAPUT XIII.

De vitreis cyphis, quos Græci auro et argento decorant.

Græci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos cyphos ad (2) potandum, decorantes eos auro hoc modo. Accipientes auri petulam, de qua superius diximus, formant ex ea effigies hominum, aut avium, aut bestiarum, vel foliorum, et ponunt eas cum aqua super cyphum in quocumque loco voluerint ; et hæc petula debet aliquantulum spissior esse. Deinde accipiunt vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt, quodque mox, ut senserit calorem ignis, solvitur, et terunt diligenter super lapidem porphiriticum cum aqua, ponentes cum pincello tenuissime super petulam per omnia, et cum siccatum fuerit, mittunt in furnum, in quo fenestræ vitrum pictum coquitur, de quo postea dicemus, supponentes ignem et ligna faginea in fumo omnia siccata. Cumque viderint flammam cyphum tandiu pertransire donec modicum ruborem trahat, statim ejicientes ligna, obstruunt furnum, donec per se frigescat, et aurum nunquam separabitur.

CHAP. XIV.

Même sujet.

Ils ont encore un autre procédé. Ils prennent de l'or moulu dans un moulin, dont on se sert pour orner les livres. Ils l'étendent d'eau (ils font de même pour l'argent) et ils en tracent des cercles, et dans ces cercles des images, des animaux, des oiseaux, d'un travail varié ; ils recouvrent ensuite ces figures avec le verre très-clair, dont nous avons parlé plus haut ; après cela ils prennent du verre blanc, rouge ou vert, dont on se sert pour les incrustations ou pour les pierres précieuses artificielles ; ils broient soigneusement chaque espèce avec de l'eau sur une pierre de porphyre, et ils s'en servent pour peindre des fleurs et des fleurons

CAPUT XIV.

Item unde supra.

Faciunt et alio modo, accipientes aurum in molendino molitum, cujus usus est in libris, temperant aqua, et argentum similiter, facientes inde circulos et in eis imagines, sive bestias, aut aves, opere variato, et liniunt hæc vitro lucidissimo, de quo supra diximus. Deinde accipientes vitrum album et rubicundum ac viride, quorum usus est in electris, terunt super lapidem porphiriticum unumquodque per se diligenter cum aqua, et inde pingunt flosculos et nodos, aliaque minuta, quæ voluerint, opere vario inter circulos, et limbum circa oram ; et hoc mediocriter spissum, coquentes in furno ordine quo supra. Faciunt quoque cyphos

(1) *In codice Guelph.* lapilli.
(2) Portandum, *vitiose in MS. Harl.; in cæteris ut supra.*

ex purpura sive levi saphiro, et fialas mediocriter extento collo circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo.

et autres petits ornements délicats qu'ils veulent, d'un travail varié, entre les cercles et la bordure autour de l'ouverture. Cette dernière peinture est légère ; on la cuit par le procédé ci-dessus. Ils font aussi des coupes de verre pourpre ou de bleu clair, et des fioles à col médiocrement allongé, qu'ils entourent de fils de verre blanc, et auxquels ils donnent des anses en verre de même couleur. Ils varient leur travail à leur gré avec d'autres couleurs.

CAPUT XV.

De vitro Græco, quod musivum opus decorat.

Vitreas etiam tabulas faciunt opere fenestrario ex albo vitro lucido, spissas ad mensuram unius digiti, findentes eas calido ferro per quadras particulas minutas, et cooperientes eas in uno latere auri petula, superliniunt vitrum lucidissimum tritum ut supra. Hujusmodi vitrum interpositum musivum opus omnino decorat.

CHAP. XV.

Du verre grec qui orne la mosaïque.

On fait aussi des feuilles de verre, par le même procédé que les feuilles de verre pour fenêtres, avec du verre blanc clair, épaisses d'un doigt. On les coupe avec un fer chaud en petits morceaux carrés, on les recouvre d'un côté avec une feuille d'or, par-dessus laquelle on étend du verre très-clair pilé, comme il a été dit plus haut. Cette espèce de verre doublé décore très-bien la mosaïque.

CAPUT XVI.

De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis.

Scutellas quoque fictiles et naviculas faciunt, aliaque vasa fictilia, pingentes ea hoc modo. Accipiunt omnium genera colorum, terentes ea singillatim cum aqua, et ad unumquemque colorem miscentes ejusdem coloris vitrum per se minutissime tritum cum aqua, quintam partem, inde pingunt circulos sive arcus vel quadrangulos, et in eis bestias, aut aves, sive folia vel aliud quodcumque voluerint. Postquam vero ipsa vasa tali modo depicta fuerint, mittunt ea in furnum fenestrarum, adhibentes inferius ignem atque ligna faginea sicca, donec a flammis circumdata candescant, sicque extractis lignis furnum obstruunt. Possunt etiam eadem vasa per loca decorati auri petula, sive molito auro vel argento, modo quo supra, si voluerint.

CHAP. XVI.

Des vases d'argile peints de différentes couleurs de verre.

Ils font encore de petits bassins et autres vases en terre cuite, qu'ils peignent de la manière suivante. Ils prennent toute espèce de couleurs, qu'ils broient soigneusement à part avec de l'eau. Avec chaque couleur ils mélangent du verre de même couleur soigneusement broyé à l'eau et séparément, pour la cinquième partie ; ils s'en servent ensuite pour peindre des cercles, des arcs, des carrés, dans lesquels ils représentent des animaux, des oiseaux, des feuillages, ou toute autre chose. Après que ces vases ont été peints de cette manière, ils les mettent dans le fourneau destiné au verre des fenêtres. Par-dessous ils allument du feu avec du bois de hêtre sec, jusqu'à ce que la flamme les environne et les chauffe jusqu'au blanc. Alors ils ôtent le bois et ferment le fourneau. Ils peuvent aussi décorer par endroits les mêmes vases avec une feuille d'or, ou avec de l'or ou de l'argent moulu, de la manière ci-dessus indiquée.

CAPUT XVII.

De componendis fenestris.

Cum volueris fenestras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam æqualem tantæ latitudinis et longitudinis, ut possis uniuscujusque fenestræ duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, asperge desuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque siccata fuerit, accipe mensuram unius partis in fenestra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel stagno, et si vis limbum in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro, faciens omnes tractus studiose, quia necessarium erit, cum vitrum pinxeris, ut secundum tabulam con-

CHAP. XVII.

Manière de composer les fenêtres.

Lorsque vous voudrez faire des fenêtres de verre, ayez d'abord une table de bois bien égale, d'une longueur et largeur suffisantes pour que vous puissiez y travailler deux parties de chaque fenêtre. Prenez de la craie que vous raclerez avec un couteau sur toute la table, versez de l'eau par-dessus, et frottez partout avec un linge. Lorsqu'elle sera sèche, prenez la mesure d'une partie de la fenêtre, en longueur et en largeur ; vous la représenterez sur la table avec un compas et une règle, en marquant avec du plomb ou de l'étain ; et si vous voulez lui donner une bordure, tracez-la de la grandeur que vous voudrez, et indiquez les ornements que vous jugerez convenables. Après cela, dessinez les figures que vous voudrez d'abord avec du plomb ou de l'étain, et ensuite

avec du rouge ou du noir, ayant soin de bien faire tous les traits, parce qu'il sera nécessaire, lorsque vous peindrez le verre, d'unir les ombres et les lumières, d'après la table. Vous disposerez ensuite les vêtements variés ; notez la couleur de chacun à sa place ; et pour tout ce que vous voudrez peindre, vous en indiquerez la couleur avec une lettre. Après cela, prenez un vase de plomb et mettez-y de la craie broyée à l'eau; faites-vous deux ou trois pinceaux de poil, à savoir de queue de martre, ou de petit-gris, ou d'écureuil, ou de chat, ou de crinière d'âne. Prenez un morceau de verre du genre que vous voudrez, plus grand de toutes parts que l'endroit où il doit être placé ; mettez-le à plat sur cet espace ; et suivant les traits que vous apercevrez sur la table à travers le verre, tracez sur le verre avec la craie des traits extérieurs seulement. Si le verre est trop épais pour que l'on puisse voir au travers les traits marqués sur la table, prenez un morceau de verre blanc, et indiquez les traits dessus ; lorsqu'il sera sec, mettez le verre épais sur le verre blanc, élevez-le au jour, et tracez les traits comme vous les verrez. De la même manière, vous indiquerez toutes les espèces de verre pour la figure, les vêtements, les mains, les pieds, la bordure et tous les endroits où vous voudrez qu'il y ait des couleurs.

jungas umbra et lumina. Deinde disponens varietates vestimentorum, nota uniuscujusque colorem in suo loco ; et aliud quodcumque pingere volueris una littera colorem signabis. Post hæc accipe vasculum plumbeum, et in eo mitte cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet ex cauda mardi, sive grisii, vel spirioli, aut catti, sive de coma asini ; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quæ ex omni parte major sit loco in quo ponenda est, adhibens eam campo ipsius loci, et sicut consideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ita pertrahe cum creta super vitrum exteriores tractus tantum. Et si vitrum illud densum fuerit, sic ut non possis perspicere tractus qui sunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe super eum, atque cum siccum fuerit pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe. Eodem modo designabis omnia genera vitri sive in facie, sive in vestimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

CHAP. XVIII.

Manière de couper le verre.

Après cela, vous ferez chauffer au feu le fer à diviser : il doit être mince dans toute son étendue, et plus gros à l'une de ses extrémités. Lorsqu'il sera brûlant du côté le plus gros, approchez-le du verre que vous voulez couper, et aussitôt vous verrez un commencement de fracture. Si le verre est dur, mouillez-le avec de la salive du bout du doigt à l'endroit où vous aviez posé le fer ; dès qu'il y aura fissure, tirez le fer selon que voudrez couper le verre, et la fissure se continuera. Tous les morceaux étant coupés de cette manière, prenez le grésoir, qui devra être long d'une palme, recourbé à chaque extrémité ; il vous servira à égaliser et à unir toutes les parties, chacune à sa place. Les choses étant ainsi préparées, prenez la couleur avec laquelle vous devez peindre le verre, et que vous composerez de la manière suivante.

CAPUT XVIII.

De dividendo vitro.

Postea calefacies in loco ferrum divisorium, quod sit per omnia gracile, sed in fine grossius. Quod cum canduerit in grossiori parte, adpone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturæ. Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex saliva in loco ubi ferrum posueras ; quo statim fisso, secundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fissura sequetur. Omnibus vero partibus ita divisis, accipe grosarium ferrum, quod sit longitudine unius palmi, utroque capite recurvum, cum quo æquabis et conjunges omnes partes, unamquamque in suo loco. His ita compositis, accipe colorem cum quo vitrum pingere debes, quem tali modo compones.

CHAP. XIX.

De la couleur avec laquelle on peint le verre.

Prenez du cuivre mince battu, brûlez-le dans un petit vase de fer jusqu'à ce qu'il soit entièrement en poussière. Prenez de petits fragments de verre vert et de vert bleu des Grecs ; broyez-les séparément entre deux pierres de porphyre ; vous mêlerez le tout ensemble, de manière qu'il y ait un tiers de poussière de cuivre, un tiers de verre vert, et un tiers de verre bleu. Vous broierez également le tout sur la même pierre avec du vin ou de l'urine, et très-soigneusement. Vous mettrez ce mélange dans un vase de fer ou de plomb, et vous vous en servirez pour peindre avec grande exactitude, suivant les

CAPUT XIX.

De colore cum quo vitrum pingitur.

Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri, et saphiri Græci, terens singulariter inter duos lapides porphiriticos, et commiscens hæc tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus qui sunt in tabula. Quod si litteras in vitro facere volueris, partes cooperies omnino ipso colore, scribens eas cauda pincelli.

traits qui sont marqués sur la table. Si vous voulez faire des lettres sur le verre, vous couvrirez entièrement de couleur l'endroit où devra être l'inscription, et vous écrirez avec la queue de votre pinceau.

CAPUT XX.

De tribus coloribus ad lumina in vitro.

Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore prædicto, sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuesti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem observare ita debes, infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra corporis nudi, sitque species picturæ composita colorum varietate.

CHAP. XX.

Des trois couleurs pour les lumières et les clairs dans le verre.

Quant aux ombres et aux clairs des vêtements, si vous êtes habile dans cet art, vous pourrez les faire comme dans la peinture ordinaire, de la manière suivante. Lorsque vous aurez fait les traits des draperies avec la couleur indiquée précédemment, couvrez-la avec le pinceau, de manière que le verre reste transparent à l'endroit où, dans la peinture ordinaire, vous avez coutume de faire les clairs ; et que le même trait soit d'abord foncé, puis léger, enfin plus léger encore et tellement ménagé, qu'on voie, pour ainsi dire, trois couleurs posées à côté l'une de l'autre. Vous devez observer le même procédé pour peindre au-dessous des sourcils, autour des yeux, des narines et du menton, et autour du visage des jeunes gens, autour des pieds nus, des mains ou des autres membres du corps. Que cette espèce de peinture soit composée de couleurs variées.

CAPUT XXI.

De ornatu picturæ in vitro.

Sit etiam quidam ornatus in vitro, videlicet in vestibus, in sedibus, et in campis, in saphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras in hujusmodi vestibus, et siccæ fuerint, quicquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, qui non sit tam densus sicut secunda umbra, nec tam clarus sicut tertia, sed inter has medius. Quo exsiccato fac cum cauda pincelli juxta umbras priores quas feceras, subtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus (1) umbras illius levis coloris subtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo quo fiunt in litteris pictis ; sed campos qui coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere. Potes etiam in ipsis circulis interdum bestiolas et avicolas, vermiculosque ac nudas imagines inserere. Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura, et rubicundo. In campis vero saphiri et viridis coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est. Ex supra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo supra ; et uteris eisdem in vultibus imaginum et manibus ac pedibus et in nudis membris per omnia pro eo colore qui in præcedenti libro dicitur *posc*. Croceo vitro non multum uteris in vestimentis nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. His omnibus ita compactis ac depictis, coquendum est vitrum et color confirmandus in furno quem compones hoc modo.

(1) *Cod. Guelph.* et priores *interpon.*

CHAP. XXI.

De la décoration de la peinture sur verre.

Il faut aussi qu'il y ait un certain ornement sur le verre, à savoir sur les vêtements, sur les siéges et dans les champs, sur le verre bleu, le vert, le blanc et le pourpre clair. Lorsque vous ferez les premières ombres sur les vêtements de ce genre, couvrez tout le reste du verre d'une couleur légère qui ne soit pas aussi foncée que le second trait d'ombre, et moins claire que le troisième, mais intermédiaire. Cette couleur étant sèche, faites avec la queue du pinceau, auprès des premières ombres que vous avez faites, des traits délicats de chaque côté, de sorte qu'entre ces traits et les premières ombres de cette légère couleur, il reste des traits délicats. Sur le reste faites des cercles ou enroulements et des branches, et garnissez-les de fleurs et de feuillages, de la même manière que l'on fait pour les lettres peintes ; quant aux champs qui, dans les lettres, sont remplis de couleur, vous devez les peindre sur verre avec des rameaux très-délicats. Vous pouvez aussi, dans les cercles ou enroulements, mettre quelquefois de petits animaux, de petits oiseaux, de petits insectes et des images nues. Vous ferez de même les champs avec du verre très-clair, et vous couvrirez les images de ce champ de saphir, de vert, de pourpre et de rouge. Mais dans les champs de saphir et de vert pareillement peints, et de rouge non peint, vous ferez des draperies de vert très-clair, la meilleure manière de faire de riches draperies. Avec les trois couleurs susdites, vous peindrez sur les bordures des branches et des feuilles, des fleurs et des fleurons, de la manière indiquée plus haut. Vous vous servirez des mêmes couleurs pour le visage des images,

les mains, les pieds et les membres nus, en place de la couleur qui est désignée dans le livre précédent sous le nom de *posc*. Vous n'emploierez pas beaucoup de verre jaune pour les draperies; vous en mettrez aux nimbes et aux endroits où il faudrait mettre de l'or dans la peinture ordinaire. Toutes ces choses étant ainsi composées et peintes, il faut faire cuire le verre et consolider les couleurs au fourneau, que vous construirez de la manière suivante.

CHAP. XXII.

Du fourneau où l'on cuit le verre.

Prenez des baguettes flexibles que vous planterez en terre dans un angle de maison, par les deux bouts, en forme d'arceaux. Ces arceaux auront la hauteur d'un pied et demi, une égale largeur et une longueur d'un peu plus de deux pieds. Vous pétrirez ensuite fortement de l'argile avec du fumier de cheval et de l'eau, de manière qu'il y ait les trois quarts d'argile et un quart de fumier. Ce mélange bien pétri, vous y mêlerez du foin sec; vous en ferez ensuite des tourteaux allongés et vous en couvrirez les arceaux des baguettes à l'intérieur et à l'extérieur, de l'épaisseur du poing, et au milieu, en dessus, vous ménagerez une ouverture par où vous pourrez passer la main. Vous aurez aussi trois barres de fer de la grosseur d'un doigt, et d'une longueur suffisante pour pouvoir traverser la largeur du fourneau, et percées à chaque bout de trois trous, afin que vous puissiez, quand vous voudrez, les placer ou les retirer. Alors vous mettrez du feu et du bois dans le four jusqu'à ce qu'il soit sec.

CAPUT XXII.

De furno in quo vitrum coquitur.

Accipe virgas flexibiles infigens eas terræ in angulo domus, utroque capite æqualiter in similitudinem arcuum, qui arcus habeant altitudinem pedis et dimidii, latitudinem quoque similem, longitudinem vero modice amplius duorum pedum. Deinde macerabis argillam fortiter cum aqua et fimo equi, ita ut tres partes sint argilla, et quarta fimus. Qua optime macerata, miscebis ei fœnum siccum, faciens inde pastillos longos, et cooperies arcum virgarum interius et exterius ad spissitudinem unius pugni, et in medio superius relinques foramen rotundum per quod possis manum tuam imponere; facies etiam tibi tres trabes ferreos grossitudine unius digiti, et longitudine tanta ut possint transire latitudinem furni, quibus facies ex utraque parte tria foramina, ut cum volueris possis imponere et ejicere. Tunc pones in furnum ignem et ligna donec exsiccetur.

CHAP. XXIII.

Comment on cuit le verre.

Cependant faites-vous une tablette de fer de la dimension du fourneau à l'intérieur, sauf deux doigts en longueur et deux doigts en largeur. Sur cette tablette vous tamiserez de la chaux vive ou des cendres, de l'épaisseur d'un brin d'herbe, vous les arrangerez avec un bois lisse, afin qu'on les étende solidement. Cette même tablette aura une queue en fer, à l'aide de laquelle on puisse la porter, la mettre ou l'ôter. Vous placerez dessus le verre peint avec soin et uni, de manière qu'à la partie extérieure, c'est-à-dire vers la queue, soit le vert et le bleu, et à la partie intérieure le blanc, le jaune et le pourpre, qui résistent plus facilement au feu. Vous ajusterez ensuite les barres de fer et vous poserez la tablette dessus. Après cela vous prendrez du bois de hêtre bien desséché à la fumée, et vous allumerez un petit feu dans le fourneau; vous augmenterez le feu avec précaution jusqu'à ce que vous voyiez la flamme monter par derrière, et des deux côtés, entre le fourneau et la tablette, et couvrir le verre en passant pardessus et pour ainsi dire en le léchant, jusqu'à ce qu'il soit ardent. Aussitôt vous ôterez le bois, vous fermerez exactement la bouche du fourneau et l'ouverture supérieure par où s'échappait la fumée, jusqu'à ce qu'il se refroidisse de lui-même. La chaux et la cendre sur la tablette de fer sert à garder le verre, de peur qu'il ne se brise par

CAPUT XXIII.

Quomodo coquatur vitrum.

Interim fac tibi tabulam ferream ad mensuram furni interius, exceptis duobus digitis in longitudine et duobus in latitudine, super quam cribrabis calcem vivum, sive cineres spissitudine unius festucæ, et cum æquali ligno (1) ut firmiter jaceant. Habebit eadem tabula caudam ferream, per quam possit portari et imponi ac extrahi. Pones autem super eam vitrum pictum diligenter et conjunctum, ita ut in exteriore parte versus caudam ponas viride et saphirum, ac interius album, croceum et purpureum, quod durius est contra ignem, et sic immissis trabibus pones super eos tabulam. Deinde accipies ligna faginea in fumo valde sicca, et accendes ignem modicum in furno, postea majorem cum omni cautela, donec videas flammam retro, et ex utraque parte inter furnum et tabulam ascendere, et vitrum transiendo atque quasi lingendo cooperire, tamdiu donec candescat; et statim ejiciens ligna obstrues os fornacis diligenter, ac superius foramen per quod fumus exibat, usque dum per se refrigeret. Ad hoc valet calx et cinis super tabulam, ut servet vitrum, ne super nudum a calore confringatur. Ejecto autem vitro, proba si possis cum ungue tuo colorem erodere; si non, sufficit ei, sin autem, iterum repone. Tali modo partibus omnibus coctis, repone super tabulam singulas in suo loco; deinde funde calamos ex puro plumbo hoc modo.

(1) *In Ms. Guelph.* componens eos, *additur.*

la chaleur s'il touchait la tablette nue. Lorsque vous aurez tiré le verre, essayez avec votre ongle si vous pouvez attaquer la couleur; si vous ne le pouvez pas, cela suffit; si vous le pouvez, remettez au feu. Tous les morceaux de verre étant cuits de cette manière, posez-les chacun à sa place sur la table de bois; ensuite fondez des baguettes de plomb de la manière suivante.

CAPUT XXIV.

De ferris infusoriis.

Fac tibi duos ferros, latitudine digitorum duorum et spissitudine unius digiti, longitudineque unius ulnæ. Hos copulabis in una summitate in modum cardinum ut sibi adhæreant, et uno clavo firmentur, ita ut possint claudi et aperiri, et in altero capite aliquantulum latiores et tenuiores, ita ut cum clauduntur, sit quasi initium foraminis interius, et exteriores costæ æqualiter procedant; sicque conjunges eos cum lima, ut nihil luminis inter eos perspicere possis. Post hæc separabis eos ab invicem, acceptaque regula tua facies in medio unius partis duas lineas, et e contra in medio alterius duas, a summo usque deorsum parva latitudine, et fodies eos ferro fossorio, quo candelabra fodiuntur, quam profunde volueris, et rade interius inter duas regulas modicum in utroque ferro, ut cum plumbum in eis fuderis, una pars fiat. Os vero, in quod funditur, ita ordinabis, ut una pars ferri jungatur in alteram, ne possit in fundendo vacillare.

CHAP. XXIV.

Des moules en fer.

Faites-vous deux fers, de la largeur de deux doigts, de l'épaisseur d'un doigt et de la longueur d'une aune. Vous les assemblerez à l'une des extremités comme des gonds, de manière qu'ils se tiennent solidement à l'aide d'un clou, en sorte qu'ils puissent se fermer et s'ouvrir. Ils seront, à l'autre extremité, un peu plus larges et plus minces, de façon qu'étant fermés, il y ait à l'intérieur un commencement de cavité; les côtés extérieurs doivent s'avancer également. Vous les joindrez ensemble au moyen de la lime, de manière que vous ne puissiez pas voir de jour entre eux. Après cela vous les séparerez l'un de l'autre, et prenant votre règle, vous ferez au milieu de l'une des parties deux lignes, et deux autres lignes semblables au milieu de l'autre partie, depuis le haut jusqu'en bas, d'une largeur peu considérable, et vous les creuserez avec le fer à creuser, dont on se sert pour creuser les chandeliers, à la profondeur que vous croirez convenable. Raclez un peu intérieurement entre les deux sillons dressés à la règle, dans chaque branche de fer, afin que quand vous y fondrez du plomb, il n'y ait qu'une partie. Vous arrangerez l'ouverture par où l'on verse le plomb, de façon qu'une partie soit jointe à l'autre, sans pouvoir vaciller pendant qu'on le versera.

CAPUT XXIV.

De fundendis calamis.

Post hæc fac tibi larem ubi plumbum fundas, et in lare fossam in qua ponas testam ollæ magnam, quam linies interius et exterius argilla cum fimo macerata ut firmior sit, et super eam accendes ignem copiosum. Cumque siccata fuerit, pone plumbum super ignem intra testam, ut cum liquefactum fuerit fluat in eam. Interim aperiens ferrum calami pone super carbones, ut calidum fiat, et habeas lignum longitudinis unius ulnæ, quod sit in uno capite, quo manu tenebitur, rotundum, in altero vero planum et latum ad mensuram quatuor digitorum, ubi incidatur in transverso usque in medium secundum latitudinem ferri, in quam incisuram ipsum ferrum calidum et in se clausum pones, et ita in superiori parte manu modicum reflexa tenebis, ut inferiori parte super terram stet, acceptaque parvula patella ferrea calefacta, hauri liquefactum plumbum et funde in ferrum. Et statim depone patellam super ignem ut semper sit calida, ejectumque ferrum a ligno super terram aperi cum cultello, et ejiciens, calamum rursum claude et repone in lignum. Si autem non possit plumbum ferro funditus influere, calefacto melius ferro iterum funde; sicque temperabis donec plenum fiat, quia, si æqualiter temperatum fuerit, in uno calore plus quam quadraginta calamos fundere poteris.

CHAP. XXV.

De la fusion des verges ou baguettes de plomb.

Après cela faites un foyer où vous fondrez le plomb, et dans le foyer une cavité où vous placerez un grand vase de terre, que vous enduirez en dedans et en dehors d'argile pétrie avec du fumier, afin qu'elle soit plus solide; par-dessus vous allumerez un grand feu. Lorsque l'argile sera sèche, mettez le plomb sur le feu, dans le vase, afin qu'il coule au fond quand il sera fondu. Pendant ce temps ouvrez le fer creux et mettez-le sur les charbons afin qu'il s'échauffe. Ayez un bois de la longueur d'une aune, qui soit rond, à l'une de ses extrémités, où la main le tiendra, et à l'autre extrémité aplati et large de quatre doigts, où il sera fendu transversalement jusqu'au milieu, selon la longueur du fer; dans cette fente vous placerez le fer chaud et fermé sur lui-même, et vous le tiendrez ainsi à la partie supérieure, la main légèrement ployée, en sorte qu'il s'appuie à terre. Vous prendrez une petite cuiller de fer, chauffée, vous puiserez du plomb et vous le verserez dans le moule en fer. Déposez aussitôt la cuiller dans le feu, afin qu'elle reste toujours chaude; laissez tomber à terre le fer qui était retenu avec le bois, ouvrez-le avec un couteau, et ôtez le plomb; fermez de nouveau le moule, et remettez-le dans le morceau de bois. Si le plomb ne peut pas couler jus-

qu'au fond, versez après avoir mieux fait chauffer le fer. Vous élèverez la température jusqu'à ce qu'il s'emplisse, car si la température est égale, avec une seule chaleur vous pourrez couler plus de quarante verges ou baguettes de plomb.

CHAP. XXVI.

Du moule en bois.

Si vous n'avez pas de fer, prenez un morceau de bois de sapin ou autre, qui puisse se fendre également, de la longueur, de la largeur et de l'épaisseur ci-dessus ; fendez-le et arrondissez-le extérieurement. Vous mettrez ensuite deux petits signes à chaque bout de chacun des deux morceaux de bois, suivant que vous voudrez que le tube soit large au milieu ; vous prendrez du fil de lin retors et fin, que vous tremperez dans du rouge ; après avoir disjoint les deux morceaux de bois, posez le fil à l'intérieur, sur l'un des morceaux, depuis le signe que vous avez marqué en haut, jusqu'à celui que vous avez marqué en bas, de manière à le tendre : vous placerez par-dessus l'autre morceau de bois, que vous serrerez fortement, de façon que la couleur du fil s'imprime de chaque côté et paraisse quand vous aurez séparé les deux morceaux de bois. Otez le fil ; trempez-le de nouveau dans la couleur; attachez-le à l'autre signe, remettez l'autre morceau de bois , et serrez. Lorsque la couleur sera marquée des deux côtés, faites avec le couteau un canal aussi large et aussi profond que vous voudrez , de manière toutefois que l'incision ne traverse pas le bout, et qu'il n'y ait d'ouverture qu'à la partie supérieure, par où le plomb sera versé. Cela fait, assemblez les bois, en les attachant avec une courroie depuis le haut jusqu'au bas; tenez le moule avec un bois et versez-y du plomb fondu. Déliez la courroie et tirez la verge ou baguette de plomb. Liez et versez de nouveau, continuez cette opération jusqu'à ce que la brûlure arrive jusqu'au fond du canal. Vous verserez ensuite légèrement aussi souvent et autant de fois que vous voudrez. Lorsque vous croirez avoir assez de verges de plomb, coupez un morceau de bois large de deux doigts et aussi gros que la verge, coupez-le au milieu, de manière qu'il soit entier à l'une des extrémités et coupé à l'autre bout où sera placée la verge de plomb. Après l'y avoir placée, coupez de chaque côté avec un couteau, polissez et raclez à volonté.

CAPUT XXVI.

De ligno infusorio.

Quod si ferrum non habueris, perquire tibi lignum abietinum vel aliud, quod æqualiter findi possit, longitudinis, latitudinis et spissitudinis ut supra, quod fissum incide exterius rotundum. Deinde ordinabis duo signa parvula exterius in utraque utriusque ligni fronte, secundum quod volueris calamum latum esse in medio, accipiensque filum lineum retortum et gracile, madefac illud in rubeo colore, disjunctisque lignis, super unam partem interius appone ipsum filum, a signo quod incidisti superius usque ad signum inferius, ita ut firmiter extendatur, et adjungens illi alterum lignum fortiter comprime, ita ut cum separaveris color in utrisque partibus appareat. Ejectumque filum et rursum colore madidum affige in alterum signum, iterumque superpone aliud lignum et comprime. Cumque in utrisque partibus color apparuerit, incide cultello calamum, quam latum et profundum volueris, sic tamen ut incisura finem non pertranseat, sed superius, ubi infundi debet, foramen habeat. Quo facto ligna conjunge, ligans cum corrigia a summo usque deorsum, et tenens cum ligno infunde plumbum, solutaque corrigia ejice calamum. Rursumque ligans et infundens, hoc tam diu facies, donec ustura usque ad finem incisuræ perveniat ; sicque postea leviter, quoties et quantum volueris infundere poteris. Cumque tibi sufficere calamos videris, incide lignum duobus digitis latum et tam spissum sicut calamus est interius, dividens illud in medio, ita ut in una fronte integrum sit et in altera incisum, ubi calamus inferatur. Quem impositum incide cum cultello ex utraque parte, et plana et rade sicut placuerit.

CHAP. XXVII.

Manière d'unir et de consolider les fenêtres.

Tout étant ainsi disposé, prenez de l'étain pur, et mêlez-y un cinquième de plomb, et fondez dans les moules en fer ou en bois ci-dessus indiqués, autant de baguettes que vous voudrez, qui vous serviront à consolider votre ouvrage. Ayez aussi 40 clous de la longueur du doigt, qui soient pointus et ronds à l'un des bouts, et à l'autre carrés et fortement recourbés, de manière à laisser voir une ouverture au milieu. Prenez ensuite le verre peint et cuit, et posez en ordre sur la partie de la table où il n'y a pas de peinture. Après cela, prenez la tête de l'une des images, et après l'avoir entourée de plomb, remettez-la soi-

CAPUT XXVII.

De conjungendis et consolidandis fenestris.

His ita compositis, accipe stagnum purum et commisce ei quintam partem plumbi, et funde in supradicto ferro sive ligno quot calamos volueris cum quibus opus tuum solidabis. Habeas quoque clavos quadraginta longitudine unius digiti, qui sint in uno capite graciles et rotundi, in altero quadri et recurvi penitus, ita ut foramen appareat in medio. Deinde accipe vitrum pictum et coctum, et pone secundum ordinem in altera parte tabulæ ubi nulla est pictura. Post hæc tolle caput unius imaginis, et circumvolvens illud plumbo repone diligenter in suo loco, et circumfige ei tres clavos cum malleo ad hoc opus apto, adjungens ei pe-

ctus et brachia ac reliqua vestimenta; et quamcumque partem stabilieris, confirma eam exterius clavis, ne moveatur a suo loco. Tunc habeas ferrum solidatorium, quod sit longum et gracile, in summitate vero grossum ac rotundum, et in summo ipsius rotunditatis deductum et gracile, limatum et superstannatum, ponaturque in ignem. Interim accipe calamos stagneos quos fudisti, et perfunde eos cera ex utraque parte, et radens plumbum in superficie per omnia loca, quæ solidanda sunt. Accepto ferro calido appone ei stagnum, in quocumque loco duæ partes plumbi conveniunt, et cum ferro linies donec sibi adhæreant. Statutis vero imaginibus eodem modo ordinabis campos cujuscumque coloris volueris, et sic particulatim compones fenestram tuam. Perfecta vero fenestra et in uno latere solidata, conversam in aliud simili modo radendo et solidando firmabis per omnia.

gneusement à sa place, et piquez tout autour trois clous avec un marteau propre à cette opération ; vous ajouterez la poitrine, les bras et les draperies. Tout ce que vous attacherez, vous l'assujettirez extérieurement avec des clous, de peur de déplacement. Ayez alors un fer à souder, long et mince, mais gros et arrondi à l'une des extrémités, et au bout de la partie arrondie allongé et pointu, limé et recouvert d'étain ; mettez-le au feu. Prenez alors les baguettes d'étain que vous avez fondues, couvrez-les de cire des deux côtés; vous aurez soin de racler le plomb partout où vous voudrez souder. Après avoir pris le fer chaud, mettez de l'étain partout où deux morceaux de plomb se joignent, et avec le fer vous les en couvrirez jusqu'à ce qu'il y ait adhésion. Lorsque les figures auront été achevées, vous arrangerez de la même façon les champs de toutes sortes de couleurs ; vous composerez ainsi la fenêtre par partie. Votre fenêtre étant terminée et soudée d'un côté, vous la tournerez de l'autre côté; vous raclerez, assujettirez et souderez de la même manière.

CAPUT XXVIII.

De gemmis picto vitro imponendis.

In imaginibus vero fenestrarum si volueris in crucibus, vel in libris, aut in ornatu vestimentorum, super pictum vitrum gemmas facere alterius coloris absque plumbo, videlicet hyacinthos et smaragdos, hoc modo agas. Cum feceris cruces in suis locis in capite majestatis, aut librum, sive ornamenta in fine vestium, quæ in pictura fiunt ex auro sive ex auripigmento, hæc in fenestris fiant ex croceo vitro claro. Quæ cum pinxeris opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis saphiri clari, forma inde hyacinthos secundum quantitatem locorum suorum, et ex viridi vitro smaragdos, et sic age ut inter duos hyacinthos semper smaragdus stet. Quibus diligenter in suis locis conjunctis et stabilitis, densum colorem trahe circa eos cum pincello, ita ut inter duo vitra nihil fluat, sicque cum reliquis partibus in furno coque, et adhærebunt sibi ita ut nunquam cadant.

CHAP. XXVIII.

Manière de mettre des pierres précieuses sur le verre peint.

Si, dans vos vitraux à personnages, vous voulez mettre sur les croix, les livres, ou dans l'ornementation des draperies, des pierres précieuses d'une autre couleur que le verre peint et sans plomb, à savoir des hyacinthes et des émeraudes, vous agirez comme il suit. Lorsque vous ferez des croix dans les nimbes des personnes divines, ou un livre, ou des ornements sur le bord des draperies, ce qui dans la peinture ordinaire se fait en or ou avec de l'orpiment, vous le ferez en vitrail avec du verre jaune clair. Lorsque ces choses auront été peintes par le travail de l'atelier, disposez les endroits où vous voulez placer des pierres. Prenez des parcelles de verre bleu, faites-en des hyacinthes selon la quantité qui vous plaira; avec le verre vert vous ferez des émeraudes; faites en sorte qu'il y ait toujours une hyacinthe entre deux émeraudes. Après les avoir soigneusement jointes et assujetties à leur place, entourez-les d'une couleur épaisse avec le pinceau, de manière que rien ne puisse couler entre deux verres: faites cuire alors dans le fourneau avec les autres parties, et elles adhéreront assez pour ne pouvoir jamais se détacher.

CAPUT XXIX.

De simplicibus fenestris.

Si vero volueris simplices fenestras componere, mensuram longitudinis et latitudinis primum fac in lignea tabula, deinde pertrahe nodos vel aliud quod libuerit, distinctisque coloribus componendis, finde vitrum et grosa conjunge, adhibitisque clavis include plumbo, et solida ex utraque parte, circumpone ligna clavis firmata, et confige ubi volueris.

CHAP. XXIX.

Des fenêtres simples.

Si vous voulez composer des fenêtres simples, commencez par en établir la mesure en longueur et largeur sur la table de bois. Tracez ensuite les fleurons ou tout ce que vous voudrez, indiquez les couleurs qui seront à placer ; coupez le verre et unissez-le avec le grésoir; assujettissez avec des clous; entourez de plomb et soudez de chaque côté ; placez autour des bois consolidés avec des clous, et attachez où vous voudrez.

CHAP. XXX.

Comment on répare un vase de verre brisé.

Si par hasard un vase de verre, de quelque genre que ce soit, tombe ou est heurté, de manière à se casser ou à se fendre, on le réparera de la manière suivante. Prenez des cendres, tamisez-les soigneusement et pétrissez-les avec de l'eau ; emplissez-en le verre brisé, et mettez au soleil, afin qu'il sèche. Lorsque les cendres sont entièrement sèches, approchez du verre la partie brisée, ayant soin que dans la jointure il ne reste ni cendres ni ordures quelconques ; prenez du verre bleu et du verre vert qui se fond légèrement à la chaleur de la flamme ; broyez-les soigneusement avec de l'eau sur une pierre de porphyre ; avec un pinceau, vous en étendrez sur la fracture un trait fin. Placez ensuite sur une tablette de fer, et élevez un peu le vase du côté où se trouve la cassure, afin que la flamme passe également par-dessus. Vous le mettrez ainsi dans le fourneau des fenêtres; vous ferez du feu par degrés avec du bois de hêtre sec, jusqu'à ce que le vase soit échauffé ainsi que les cendres qui sont dedans; augmentez alors le feu de manière que la flamme s'augmente. Lorsque vous remarquerez que le verre commence à rougir, ôtez le feu, et fermez exactement la bouche du fourneau et l'ouverture supérieure, jusqu'à ce qu'il soit entièrement refroidi. Sortez le vase, jetez les cendres sans eau ; après quoi vous le laverez et vous l'employerez aux usages que vous voudrez.

CAPUT XXX.

Quomodo reformetur vas vitreum fractum.

Si forte vas vitreum cujuscumque generis cadit aut percutitur, ita ut frangatur vel findatur, hoc modo reparetur. Tolle cineres et cribra eos diligenter macerans cum aqua, et inde imple vas fractum et pone ad solem ut siccetur. Cumque omnino cineres sicci fuerint, adjunge vasi partem fractam, cavens ne in junctura cinerum vel aliquæ sordes remaneant, et accipe saphirum ac viride vitrum quod a calore flammæ levissime liquefiat, terens diligenter cum aqua super lapidem porphireticum, et cum pincello linies super fracturam subtilem tractum. Deinde pone super tabulam ferream, et eleva vas aliquantulum ex ea parte ubi fractura est, ut flamma super eam æqualiter transeat, sicque mitte in furnum fenestrarum, supponens ligna faginea sicca et ignem paulatim, donec vas calescat et cineres in eo, statimque auge ignem ut flamma crescat. Cumque videris quod vix rubescat, ejectis lignis obstrue diligenter os fornacis et foramen superius, donec penitus refrigeretur. Ablato vase ejice cineres absque aqua, sicque lavabis illud, et habebis ad quos usus volueris.

CHAP. XXXI.

Des anneaux.

On fait aussi des anneaux en verre de la manière suivante. Faites-vous un petit four de la manière indiquée ci-dessus, ainsi que de petits vases. Prenez ensuite des cendres, du sel, de la poussière de cuivre et du plomb. Ces choses étant préparées, choisissez les couleurs du verre qui vous plairont ; allumez du feu et cuisez. Cependant, prenez un morceau de bois de la longueur d'une palme et de la grosseur du doigt ; vers le tiers de la longueur placez une roulette en bois de la largeur d'une palme, de manière à tenir dans votre main les deux tiers du bois ; que la roulette soit au-dessus de votre main, fortement attachée au bois, et que le tiers du bois s'élève au-dessus de la roulette. Ce bois sera coupé en pointe à son sommet, et il sera fixé dans un fer, comme une lance est engagée dans une hampe. Ce fer aura un pied de long. Qu'il soit engagé dans le bois, de manière qu'au point de jonction il soit égal au bois, et qu'à partir de cet endroit, il aille en s'amincissant jusqu'au bout, où il sera tout à fait pointu. Auprès de la fenêtre du fourneau, du côté droit, c'est-à-dire à votre gauche, qu'il y ait planté debout en terre un bois de la grosseur du bras, et allant jusqu'au sommet de la fenêtre ; à gauche du fourneau, c'est-à-dire à votre droite, auprès de la fenêtre, qu'il y ait une petite fosse creusée dans l'argile. Ensuite, le verre étant cuit, prenez le bois, avec la

CAPUT XXXI.

De annulis.

Ex vitro etiam fiunt annuli hoc modo. Compone tibi furnum parvulum ordine quo supra et vascula, deinde acquire tibi cineres, sal, pulverem cupri et plumbum. Hisque compositis distingue colores vitri quos volueris, suppositoque igne et lignis coque. Interim acquire tibi lignum longitudine unius palmi, et grossitudine unius digiti, et in tertia ejus parte pone rotulam ligneam latitudine unius palmæ, ita ut duas partes ligni teneas in manu, et rotula super manum jaceat firmiter ligno conjuncta, et tertia pars ligni super rotulam emineat. Quod lignum in summitate gracile incidatur, et ita in ferro jungatur sicut jungitur in hasta lancea ; quod ferrum habeat longitudinem unius pedis ; cui lignum inseratur, ut in junctura æquale sit ligno, et ab ipso gracilius sit in finem usque deductum, ubi omnino sit acutum. Et juxta fenestram fornacis in dextra parte, hoc est in sinistra tua, stet lignum grossitudine brachii unius in terra fossum, et pertingens usque ad summitatem fenestræ ; in sinistra vero fornacis, hoc est in dextra tua, juxta ipsam fenestram, sit fossula in argilla facta. Deinde cocto vitro, accipe lignum cum rotula et ferro, quod vocatur veru, et pone summitatem ejus in vas vitri, modicumque quod ei adhæserit extrahens punge fortiter in lignum, ut vitrum transforetur, statimque calefac in flamma et percute super lignum bis, ut vitrum dilate-

tur, atque cum festinatione volve manum tuam cum eodem ferro, ut annulus in rotundum amplificetur ; et ita volvendo fac eum descendere usque ad rotulam, ut æqualis fiat. Quo statim ejecto in fossulam, eodem modo operare quantum velis. Quod si volueris annulos tuos aliis coloribus variare, cum acceperis vitrum et transpunxeris cum gracili ferro, ejice de alio vase alterius coloris vitrum, in modum fili circumdans eo vitrum annuli, deinde calefactum in flamma, sicut superius, simili modo perfice. Potes etiam super anulum alterius generis vitrum ponere sicut gemmam, et calefac in flamma ut adhæreat.

roulette et le fer appelé broche, mettez-en l'extrémité dans le vase de verre ; enlevez le peu qui s'y sera attaché et enfoncez-le fortement dans le fer, afin que le verre soit transpercé. Faites aussitôt chauffer à la flamme et frappez deux fois sur le bois, afin que le verre se dilate ; tournez rapidement votre main avec ce fer, afin que l'anneau s'agrandisse en rond ; et en tournant ainsi faites-le descendre jusqu'à la roulette, afin qu'il soit bien égal. Lorsque vous l'aurez jeté dans la petite fosse, continuez votre opération tant que vous voudrez. Si vous voulez varier vos anneaux de différentes couleurs, lorsque vous aurez pris du verre et que vous l'aurez transpercé avec la pointe de fer, tirez d'un autre vase du verre de couleur différente, entourez-en l'anneau, comme d'un fil, chauffez-le à la flamme, comme ci-dessus, et achevez-le de la même manière. Vous pouvez encore sur l'anneau poser du verre d'une autre couleur, comme une pierre précieuse ; vous le ferez chauffer à la flamme afin qu'il y ait adhérence.

EXPLICIT LIBER SECUNDUS.

FIN DU LIVRE SECOND.

NOTES DU LIVRE SECOND.

Si videris, etc., cap. 7, 8.

Comme on a connu le sel de natron (carbonates de potasse et de soude) et le sable ou silice dès la plus haute antiquité, il est probable que la découverte du verre remonte aux temps les plus reculés.

Les Egyptiens, à une époque éloignée, ont fait chauffer ces silicates alcalins en contact avec des oxydes métalliques, à Thèbes, à Memphis et dans les temples de Phta ou du Feu, consacrés à la pratique des arts chimiques occultes. (Kircher, *Œdip. Ægypt.*, tom. II, *Alchimia hieroglyphica*.)

« Dans les ruines des anciennes cités de la Thébaïde, écrit M. Rosière, j'ai souvent trouvé, parmi des fragments de verre coloré, avec lesquels elles abondent, des pièces teintées de diverses couleurs. Plusieurs d'entre elles offraient en quelques-unes de leurs parties de belles nuances de pourpre ; c'étaient, je crois, des restes des anciens *vasa murrhina* artificiels ; on trouve encore des frittes, des verres, des émaux colorés par les oxydes métalliques. (Rosière, *Description de l'Egypte pendant l'expédition française*. Paris, 1820, tom. VI, pag. 249.)

Les Phéniciens ayant obtenu par le commerce du verre de Thèbes, devinrent eux-mêmes fameux dans l'art de le fabriquer. Le récit de la découverte fortuite du verre par eux, tel qu'il est rapporté par Pline, et cité souvent, est regardé par Merret comme impossible, car avec le feu le plus violent on ne peut faire du verre, avec ces substances, en quelque quantité que ce soit, en les brûlant en plein air.

Le sable employé par les Phéniciens était probablement plus pur que celui qui était employé ailleurs pour la composition du verre de belle qualité, et c'est ainsi que les Phéniciens produisirent ce verre blanc si beau et si célèbre, le plus difficile alors à obtenir. A cause de la présence des oxydes métalliques dans les carbonates alcalins, ou les fragments de quartz, la production du verre coloré pourrait être de date plus ancienne que celle du verre pur et sans trace de coloration. Théophile prévoit la couleur qui vient accidentellement par la présence d'un métal ou d'oxydes métalliques dans les éléments propres du verre.

Les diverses couleurs de verre non transparent que Théophile nous dit se trouver dans les édifices des païens, dans les ouvrages de mosaïque (cap. 12), sont sans doute du genre de celles qui ont été vues en Egypte par M. de la Rosière : l'art de les fabriquer fut de là porté chez les Grecs. Pline fait une remarque (*Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. 26) au sujet d'une manufacture où l'on imitait la pierre obsidienne : « On fait une pierre obsidienne avec des taches pour la vaisselle de table, et un verre parfaitement rouge, qui n'est pas sans transparence, appelé *hematinon*. On fait encore du blanc, du pourpre, de l'hyacinthe et du saphir, et une imitation de toutes les autres couleurs. » Dans un chapitre précédent, Pline fait mention de pavés et autres ornements en verre employés par Agrippa dans la décoration de ses bains. Cette espèce de mosaïque servait alors aux artistes byzantins pour l'ornementation des vases émaillés qui étaient si beaux en couleur, aujourd'hui si rares. Ces vases émaillés étaient entièrement opaques, et présentaient l'aspect de très-belles mosaïques. Théophile nous apprend que le verre blanc, le noir, le vert, le jaune, le rouge et le pourpre étaient travaillés en forme de vases de tout genre par les Français, habiles dans ce genre d'industrie. Pline, en effet, nous apprend que l'Italie, les Gaules et l'Espagne se livraient à la fabrication du verre.

Ce verre opaque était, sans doute, le *vitrum Romanum*, le *verre romain* d'Eraclius, dont Théophile cite des chapitres à la fin du troisième livre.

CHAPITRES PERDUS.

Les chapitres 12, 13, 14 et 15, manquent au manuscrit Harléien. Ils n'ont jamais fait partie de ce manuscrit, attendu que le chapitre qui forme notre n° 12, *De diversis vitri coloribus non translucidis*, est marqué n° 16 à l'index, et est un chapitre faisant suite au corps de l'ouvrage. Ils ont été enlevés du manuscrit original, maintenant perdu, car ils ne se retrouvent pas non plus dans la plus ancienne copie manuscrite de Théophile, maintenant à la Bibliothèque Impériale de Vienne, ainsi que dans les manuscrits de Wolfenbüttel et de Nani. Comme nous avons les titres de ces chapitres à l'index ou table des matières, il serait possible de remplir cette lacune avec des détails sur le même objet, sinon avec les propres paroles de Théophile, en consultant les ouvrages byzantins antérieurs ou contemporains, dans lesquels on traite de la même matière.

Cap. 12, *Des couleurs faites de cuivre, de plomb et de sel*. — Cap. 13, *Du verre vert*. — Cap. 14, *Du verre bleu*. — Cap. 15, *Du verre appelé* GALLIEN. Tels sont les titres de ces chapitres omis, et malheureusement ils laissent un grand vide dans l'histoire de l'art du temps où écrivait Théophile. Il est hors de doute,

malgre les ressources de l'art moderne et les progrés de la science, que certaines compositions et certaines matières des anciens sont en vain cherchées de nos jours, quoique une partie de nos peintres sur verre se refusent à reconnaître ce fait. Trouve-t-on aujourd'hui dans les ateliers ce beau bleu, d'un ton particulier, employé jusqu'à la fin du xve siècle ? Le cobalt ne peut pas produire cette couleur ; s'il en est ainsi, de quel usage est notre avancement si vanté dans la science chimique ?

Du verre vert.

Olympiodore d'Alexandrie, qui écrivit au commencement du troisième siècle, et dont on possède un manuscrit à la Bibliothèque Nationale, à Paris, n° 2250, sous le titre de *l'Art sacré* de l'Alchimie, donne la manière d'imiter l'émeraude.

« Prenez deux onces de beau cristal et une once et demie de cuivre calciné ; broyez ces substances dans un mortier, et faites fondre ensemble à un feu égal. »

Dans le manuscrit byzantin publié par Muratori et déjà cité, on trouve, pag. 370, la composition d'un verre vert. (Muratori, *Antiquitates Ital. medii ævi*, vol. II, pag. 370.)

De tinctione vitri prasini.

« Tere vitrum bene, limas heramen mundum, et mittes in libras de viturum heramen ÷ III, et coques per dies III. » — Le signe ÷ veut dire *sesuncia*, qui équivaut à 1 once 1/2. « Broyez du verre soigneusement, limez du bronze pur (ou du cuivre), mettez-en trois *sesunciæ*, pour une livre de verre, et faites cuire pendant trois jours. »

Alia tinctio.

« Tere vitrum bene. Mitte per. . . . heramen, ÷ I : halumbi Hegyptii, ÷ I : et quoques per dies III. » — « Broyez du verre soigneusement; mettez (pour une livre de verre (?)) I *sesuncia* de cuivre, I *sesuncia* d'alun d'Egypte, et faites cuire pendant trois jours. »

Cet *alun d'Egypte* pourrait être un carbonate natif de soude. Voyez Pline, lib. XXXI, cap. 7. Ce pourrait être le borax, car les écrits des alchimistes arabes avaient déjà exercé leur influence. Si on employait le plomb pour fabriquer ce verre, qui doit être broyé et mélangé ensuite avec le cuivre et le sel, nous avons ici le 12e chapitre de Théophile.

Tous les anciens verres verts sont faits avec du cuivre seulement. Eraclius, le premier qui traite de ce sujet, ne donne aucun renseignement de plus. Le cuivre et le bronze, *aurichalcum*, en sont les ingrédients, mêlés avec du plomb.

« Comment on fait le verre avec du plomb, et comment il est coloré. » (Extrait du manuscrit d'Eraclius, à la Biblioth. Nat. à Paris, n° 6741.)

« Prenez le plomb le meilleur et le plus brillant, mettez-le dans un vase neuf et faites-le brûler sur le feu jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre. Otez-le du feu, pour qu'il refroidisse. Prenez ensuite du sable et mélangez-le avec cette poudre, de manière qu'il y ait deux parties de plomb et une partie de sable ; placez cela dans un vase de terre, et opérez comme il a été écrit ci-dessus pour faire le verre ; placez ce vase dans le fourneau et remuez continuellement jusqu'à ce que le verre soit fait. Si cependant vous voulez obtenir du verre vert, prenez de la limaille de bronze (aurichalcum) et mélangez avec le verre de plomb, autant qu'il paraîtra convenir. Alors si vous avez l'intention de faire quelque vase, servez-vous du tube de fer. Ensuite, ôtez votre vase avec le verre et laissez-le refroidir. »

Deux chapitres placés à la fin de ce manuscrit Harléien, dans un livre *De unguentis*, et qui est une compilation de recettes médicales, traitent du verre vert ; l'orpiment est le métal colorant de l'un de ces verres. On lit à la page 142 de ce manuscrit :

« *Manière de faire une chrysolithe de verre.*

« Prenez du cristal et mettez-le dans de l'alun (de la potasse ou de la soude) pendant onze jours ; cuisez-le ensuite avec de l'orpiment et vous obtiendrez une chrysolithe. »

« *Manière de faire une émeraude de terre.*

« Mettez du cristal dans de l'alun pendant 12 jours : faites cuire alors avec du cuivre vert, et vous aurez une émeraude. » Ces recettes n'ont pas été écrites plus tard que le commencement du XIIIe siècle

Du verre bleu.

Théophile, au chap. 12, nous dit que les pierres bleues des mosaïques grecques se fondaient avec le verre blanc, de manière à former des feuilles de verre bleu pour les fenêtres; et, au chap. 13, que les Grecs font, avec ces mêmes pierres, des coupes à boire, qu'ils ornent avec de l'or. Il a été déjà parlé dans les notes du livre Ier du saphir des Grecs. Je dois ici, dit M. Hendrie, appeler l'attention du lecteur sur cette opinion qui prétend que le saphir des anciens Grecs était notre lapis-lazuli. Le saphir de Théophraste qui est tacheté d'or, et qui est d'une couleur foncée, et qui ne diffère pas du *cyanus* mâle, n'est pas autre que cette pierre.

Il n'y a pas de raison de douter, en plusieurs cas, que le saphir ou lapis-lazuli fut employé pour colorer le verre en une riche couleur bleue. On peut montrer que cette substance a produit les plus riches teintes en verre et en émail. Les artistes pourraient réussir à les reproduire et à retrouver cette branche perdue de l'art.

Le manuscrit byzantin, publié par Muratori, garde le silence sur le verre bleu. Eraclius, après avoir parlé de la fabrication du verre de silice avec du plomb, s'exprime ainsi : « De isto vitro plumbeo, ille scilicet qui cæruleus est, qui de duobus coloribus potest fieri, poteris si vis cum pulvere saphires miscere ad pingendum in vitro. »

Le même auteur nous donne le procédé suivant :

« *Quomodo pingitur in vitro.*

« Dicendum quomodo pingere debes in vitro. Accipe grossimum de saphiro et palliam quæ excutitur de calido ferro super incudem fabri, cum grossimo tertiam partem pones, et plumbeum vitrum, judicatim scilicet misces, et super marmorem ferreum fortiter teres, sicque pingere potest. »

« *Comment on peint sur verre.*

« Il faut dire de quelle manière on peint sur verre. Prenez un morceau de saphir, et de la battiture qui tombe du fer rouge que l'on frappe sur l'enclume du forgeron. Vous en mettrez le tiers avec le morceau de saphir, et vous y mêlerez du verre de plomb avec discrétion ; vous broierez le tout fortement sur une tablette de fer, et vous pourrez vous en servir pour peindre. »

Eraclius parle de l'azur dans la composition des émaux qui décorent les vases de terre d'un ton foncé. Il en fait mention, néanmoins, comme d'une composition de cuivre ou de cobalt.

Suger, qui fut employé par Louis le Gros pour diriger les embellissements faits à l'abbaye de Saint-Denis, nous apprend *que les ouvriers broyaient des saphirs en grande quantité, et qu'ils les faisaient cuire avec le verre pour lui donner la couleur d'azur.*

Dans la collection Sloane des manuscrits au Muséum Britannique, il y a un manuscrit du XIVe siècle qui renferme un traité de la coloration du verre, en vieux français. « Vous prendrez un pot de terre plumbé de dens, et pus si pernez une livre de vostre poudre de cristas et demye lyvre de vostre sel niter et de sans de verre, vi medlez ove vostre poudre de verre, vous le criblez bien ensemble, vi les mettez en vostre pot, vi covrierez cel pot de un covercel ke seyt en milu perce. Vi devez aver un tuel de fer ke pus entrer en cel perce, par ou la fumosité pusse

isser, et ce pot deyt bien estre arsilez tot en viroun. » Cela est placé dans le feu pendant un jour et une nuit. L'auteur continue :

« Celui qui veut faire une pierre précieuse, claire et brillante, composée de cristal, doit prendre du plomb calciné (*prenge cendres de plumb ars mult menu criblez*) et broyé finement. Je vais vous apprendre comment on fait du plomb calciné. Mettez du plomb dans un vase rond ; prenez de la poudre d'orpiment finement broyée ; vous la mélangerez avec le plomb fondu ; remuez jusqu'à ce que le plomb soit brûlé et réduit en poussière, comme de la cendre. Prenez alors cette cendre et pilez-la dans un mortier. » (Ce produit est de la litharge ou protoxyde de plomb.)

« Si vous voulez faire du saphir avec du cristal, prenez 100 drachmes de cristal, et 5 drachmes de plomb calciné. Vous les cuirez (*vi les quisez*) toute une nuit et un jour ; lorsqu'ils auront été fondus et refroidis, vous les broyerez dans un mortier et vous les tamiserez. Prenez alors 5 drachmes de bon azur très-beau, qui puisse soutenir le feu sans perdre sa couleur. Broyez tout cela avec la poudre de cristal, mettez dans un vase, et faites cuire pendant trois jours et trois nuits. Eteignez alors le feu et laissez refroidir. Vous trouverez le verre fondu et bien coloré comme un saphir. »

Paul de Canotanto paraît avoir vécu au commencement du XV[e] siècle ; il était natif de Tarente. Son livre est intitulé : « Theoria ultra estimationem peroptima ad cognitionem totius alkimiæ veritatis. » Dans la seconde partie, où sont les formules pratiques, il y a une indication de procédés pour faire les pierres précieuses.

« Si smaragdum habere volueris, appone viride æs ; si vero saphir, ponas satis de lapide lazuli : si jacinthum violaceum, ponas vel minus vel plus lapidis dicti : si jacinthum granatum, ponas de pulvere malachitis : si chrysolithum, pone arsenicum : si topasium, mediocriter ponas arsenicum. »

« Si vous voulez avoir une émeraude, prenez du cuivre vert (le bi-acétate de cuivre) ; si c'est un saphir, prenez du lapis-lazuli en quantité suffisante ; si c'est une hyacinthe violette, prenez plus ou moins dudit lapis-lazuli ; si c'est une hyacinthe grenat, prenez de la poussière de malachite ; si c'est une chrysolithe, prenez de l'arsenic ; si c'est une topaze, prenez peu d'arsenic. »

Alexius *de Secretis*, Mizaldus, Baptista Porta, Néri, de Piles, et autres auteurs font mention du lapis-lazuli comme d'un élément qui entre dans la composition des verres bleus de diverses nuances.

Cap. 15. *Du verre appelé* GALLIEN.

Après avoir donné les procédés pour fabriquer le verre bleu et le verre vert, Théophile devait nous donner ceux de la fabrication du verre rouge. Nous pouvons faire seulement des conjectures sur l'origine du mot *gallien* appliqué au verre rouge. Ce mot vient du grec *κάλος*, *beauté*, ou du nom de l'empereur Gallien, sous le règne duquel les arts furent très-cultivés. De son temps on introduisit à Rome l'usage des arabesques et plusieurs autres ornements d'architecture. (Eméric David, *Discours sur la peinture*, pag. 17.) Cette dernière étymologie paraît la plus probable.

Eraclius, *De artibus Romanorum*, est le seul auteur, avec Théophile, qui fasse mention du *verre gallien*, *vitrum gallienum*. Le chapitre où il en est question, heureusement n'est pas perdu. (Raspe, Eracl. *De art. Roman.*, pag. 112 ; et Biblioth. Nat., à Paris, n° 6741.) Après avoir indiqué la manière de faire le verre blanc, Eraclius enseigne les procédés pour le colorer.

Si vero vis ut efficiatur rubeum de cinere bene cocto, sic facies. La cendre indiquée par Eraclius, en cet endroit, est un mélange de sable et de potasse. « Si vous voulez faire du verre rouge avec cette cendre bien cuite, opérez ainsi : Prenez de la limaille de cuivre, et brûlez-la jusqu'à ce qu'elle soit réduite en poussière ; mettez-la dans de petits vases de verre, et cela deviendra un verre rouge, que nous appelons *gallien* (*quem gallienum vocamus*). »

D'après cela, le verre gallien était le verre d'un rouge foncé que l'on obtient par le protoxyde de cuivre, lequel est aujourd'hui soufflé généralement sur une feuille de verre blanc. Si on l'employait tel qu'il sort du creuset, la couleur rouge serait trop intense pour que l'on pût se servir de ce verre.

Le manuscrit Sloane, 1754, déjà cité, contient, au folio 153, une recette pour faire du verre rouge.

« Si vous voulez faire des pierres rouges, belles, claires et étincelantes, prenez 100 drachmes de cristal et 2 drachmes 1/2 d'oxyde noir de fer (*magnesia ferrea*), c'est la pierre magnétique qui attire le fer (*ce est une pyère ke est aymant si tret fer*) ; faites cuire cela pendant cinq jours et cinq nuits dans un vase ; ôtez alors le feu et laissez refroidir. »

Pline aussi mentionne ce protoxyde de fer pour colorer le verre. *Cœptus addi et magnes lapis ; quoniam in se liquorem vitri quoque, ut ferrum, trahere creditur.* (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. 26.)

Cap. 13 et cap. 14 : *Vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt.*

Le verre très-clair comme du cristal, employé par les Grecs pour faire adhérer des feuilles d'or au verre, et qui, d'après le chapitre 14, est également employé pour fixer sur verre les ornements d'or et d'argent, n'est pas autre chose qu'un fondant, capable de maintenir et de combiner, à l'action du feu, les diverses substances vitreuses colorantes, posées sur des vases en verre ou en argile. Ce dernier chapitre prouve que les Grecs byzantins pratiquaient l'art de peindre sur verre, art que tous les écrivains français, depuis le Viel jusqu'à M. E. Thibaud, regardent comme d'origine française, et comme ne remontant qu'au XII[e] ou au XIII[e] siècle.

Eméric David n'est pas du même sentiment. Il cite l'historien du monastère de Saint-Bénigne de Dijon, qui écrivait vers 1052, et qui déclare que *de son temps* il y avait, dans l'église du monastère, une très-ancienne peinture sur verre, représentant le martyre de sainte Paschasie, et que cette peinture provenait d'une ancienne église restaurée par Charles le Chauve, en 850 : *Ut quædam vitrea antiquitus facta, et usque ad nostra perdurans tempora, eleganti præmonstrabat pictura.*

Les Bénédictins ont attribué l'invention de la peinture sur verre au règne de Charlemagne (tom. VI, pag. 66), et avec plus de raison. Théophile décrit non-seulement l'ornementation des coupes, des vases et autres objets usuels, par des procédés semblables à ceux de la peinture sur verre, à l'aide d'un fondant ; au chap. 21, il donne des conseils pour peindre sur verre : « De la même manière, dit-il, vous ferez des fonds d'un blanc très-clair ; vous ornerez les figures de ces fonds avec du bleu, du vert, du pourpre et du rouge. »

On trouve encore dans les écrits d'Eraclius des indications relatives à un fondant pour l'ornementation des vases soit en verre, soit en terre. L'art de rendre le vert plus fusible au moyen de la litharge était bien connu de cet écrivain.

Un très-curieux Ms. de la collection Sloane, n° 3661, qui renferme des recettes d'un alchimiste anonyme du XIV[e] siècle, avec différents autres sujets, contient en outre un traité de la coloration du verre. Ce manuscrit est du XVI[e] siècle ; c'est une copie faite d'après un ouvrage plus ancien. On y lit l'indication suivante : « Ce livre appartient à moi, Jean Elyot, lequel fut écrit d'après une antique copie, dans l'année 1572, par William Belyngslie, laquelle copie paraissait être vieille de 200 ans. »

Voici quelques-unes des recettes qu'on y trouve sur la manière de colorer le verre.

Couleur bleue.

Pag. 4. *Color blavum*. Cette couleur était pourpre ou bleue, d'après le *Catholicon* et la *Tabula vocum synonym.* de Le Bègue : c'est un terme byzantin.

Verre de cristal purifié, 10 livres; safre pulvérisé, 1 drachme. (Le cobalt est quelquefois désigné à cette époque sous le nom de saphir, à cause de sa ressemblance avec le saphir grec, lorsqu'il est combiné avec un silicate. Le *safre* ou *saffre* est un carbonate de cobalt.) Ces matières doivent être fondues et mises dans un fourneau.

Couleur violette. — *Color violetus.*

Cristal purifié, 10 livres;
Mélangez-y 1 liv. de manganèse broyé (*magnesia*).
Broyez et mettez dans un fourneau.

Couleur d'émeraude. — *Color smaraldi.*

Verre de cristal préparé, 1 liv.
Plomb calciné, 1 liv.
Parcelles de cuivre préparées, 2 liv.
Verre vert, 1 liv.
Parcelles de fer (ce qu'on appelle *battitures de fer*), 1 once.
Broyez le tout ensemble, et mettez dans un fourneau.

Couleur de rubis pâle. — *Color balassii.*

Verre de cristal préparé, 10 liv.
Battitures de cuivre, 1 partie sur 8 de cristal.
1 once d'oxyde jaune de fer (*croci ferri*).
Broyez, et mettez dans un fourneau.

Couleur de rubis. — *Color rubini.*

Prenez du tartre de vin rouge, épais et dur à casser, 3 parties.
Verre de cristal préparé, 2 parties.
Broyez et faites fondre ensemble.
Alors prenez-en 20 parties sur 8, et 1 partie sur 8 de battiture de cuivre, de l'oxyde jaune de fer, 1 once 1/2 (*croci ferri*).
Broyez cela ensemble avec du vin rouge, et mettez dans un fourneau; retirez et broyez en poudre; faites cela quatre fois. »

Le bitartrate de potasse, employé à la place de borate de soude, est connu maintenant, dans la composition du fondant pour le verre et dans la préparation des couleurs; il sert ici à enlever l'oxyde de la battiture ou oxyde rouge de cuivre, l'*æs ustum* des anciens, et la couleur rouge est développée. D'autres substances renfermant du carbone pourraient servir au même but.

« Manière de préparer quelques-uns des ingrédients appartenant à l'ouvrage ci-dessus.

« Le cuivre est ainsi préparé. Prenez autant de battiture de cuivre que vous voudrez, broyez bien, et dissolvez dans du vinaigre (*in aceto*), et distillez à travers un filtre (*et distilla per filtrum*); vous pouvez recommencer cette opération, vous pouvez épaissir ce qui a été passé, et broyer à votre gré. Vous pourrez traiter de la même manière la battiture de fer; faites la même opération pour l'oxyde jaune de fer. »

Fol. 61. « Si vous voulez faire une escarboucle. »

« Prenez de l'or bien calciné, que vous aurez séparé de toute espèce de sel, 1 partie; sel alcali, 2 parties; et faites fondre dans le fourneau à verre.

« Si vous voulez faire un rubis.

« Prenez un tiers d'oxyde jaune de fer et deux tiers de sel alcali (carbonate de potasse).

« Si vous voulez faire un saphir.

« Prenez 1 partie d'azur arménien (l'azur arménien, *lapis armenus*, est la même chose que le lapis-lazuli, le saphir des Grecs, qui furent souvent confondus durant le moyen âge; il est certainement question ici du lapis-lazuli), et 2 parties de sel alcali.

« Si vous voulez faire une hyacinthe.

« Prenez 1 partie de sel alcali, une demi-partie de protoxyde d'or, et une demi-partie d'oxyde ou de rouille de fer.

« Si vous voulez une émeraude.

« Prenez 2 parties de sel alcali, et un peu d'oxyde de cuivre (*calcis cupri*) bien préparé.

« Si vous voulez une topaze.

« Prenez 2 parties de sel alcali, un peu d'oxyde d'or et un peu de protoxyde ou peroxyde de plomb.

« Si vous voulez un grenat.

« Prenez 2 parties de sel alcali, et un peu d'oxyde d'or, et un peu d'hématite (*lapidis sanguinariæ*).

« Si vous voulez une chrysolithe.

« Prenez 2 parties de sel alcali et une partie de calamine de zinc préparée (*tutiæ calaminaris præparatæ*).

« Si vous voulez une turquoise.

« Prenez 2 parties de sel alcali, une demi-partie d'oxyde d'or, et une demi-partie d'azur arménien (saphir). »

Dans un manuscrit du XIV[e] siècle, à la Bibliothèque Nationale, à Paris, on trouve la recette suivante pour faire un fondant pour le verre. Ms. 7147, fol. 69.

« Pour fondre du verre et autres choses semblables.

« Prenez du sel de pierre (probablement du bitartrate de potasse, plutôt que du nitrate), du borax, de la céruse, en quantités égales; mêlez bien le tout ensemble, pulvérisez avec de l'huile d'œuf. » Lorsqu'elle est sèche, cette poussière facilite la fusion du verre et d'autres substances.

Au moyen âge l'huile d'œuf était supposée posséder de grandes et nombreuses propriétés.

Cap. 16. *De vasis*, etc., *pictis.*

Pour peindre sur des vases d'argile, les Grecs avaient coutume de se servir de couleurs fusibles, mélangées avec d'autres couleurs convenables. Cet art devait naturellement conduire à celui de peindre sur verre : la transition devait être immédiate. Théophile nous apprend que le même peuple faisait *des tablettes de verre, comme dans le travail du vitrail*, qu'ils ornaient d'or, en mettant un fondant par-dessus, pour le protéger. Cela était pratiqué particulièrement pour la mosaïque. La décoration des vases avec de l'or et des couleurs, ayant été appliquée au verre aussi bien qu'aux vases et aux coupes en argile, fut transportée au travail des feuilles de verre, et ainsi à l'ornementation des vitraux.

Eraclius, qui est cité par Théophile, au III[e] livre, donne un chapitre sur ce sujet.

Il ne sera pas sans intérêt de placer ici un extrait d'un livre écrit par T. de Mayerne, médecin successivement de Henri IV et de Louis XIII, en France, de Jacques I[er] et de Charles I[er], en Angleterre. C'était un amateur distingué des arts, et l'un des hommes les plus savants de son temps. Il eut accès dans les ateliers des principaux artistes de son temps en Italie, en Flandre, en France et en Angleterre.

Extrait emprunté au livre de M. Colladon: «Couleurs des esmaulx ou vernix de la poterie de faïence. Copie de l'original d'un maistre potier anglais. »

Cet Anglais était artiste et artisan à la fois. Ces couleurs servaient pour la peinture sur porcelaine, aussi bien que pour verre. Ces recettes paraissent être d'origine italienne.

Blanc transparent.

Borax, 10 parties; plomb, 8; silice, 7; cristal, 10; sable, 7.

Bleu.

Cristal, 18; azur, 4; safre, 1; plomb, 4.

Violet.

Borax, 18; safre, 6; silice, 8

Noir.

Borax, 20; safre, 4; manganèse, 5; sable, 2; cristal, 2; plomb; 10.

Jaune

Plomb, 15; antimoine, 1 1/2; cristal, 2; sable, 2.

Or.

Plomb, 15; minéral, 5; cristal, 5; oxyde de fer, 1 1/4.

Vert.

Cristal, 5; sable, 5; plomb, 15; vert de cuivre, 5; silice, 5; limaille, 1 1/2.

Autre vert.

Buros, 18; plomb, 4; *bisgreen*, 12; verre, 8.
(*Buros* est probablement le borax; *bisgreen* est l'écume de verre).

Autre vert.

Cristal, 5; plomb, 15; limaille, 1; silice, 5; sable, 5.

Couleur de ciel.

Buros, 18; plomb, 18; safre, 4.

Tany, bleu clair.

Sable, 5; cristal, 5; plomb, 15; manganèse, 1 1/2; silice, 5.

Autre bleu.

Cristal, 18; plomb, 6; *buros*, 18; safre, 4 1/2; azur, 4.

Autre bleu.

Plomb, 6; cristal, 18; azur, 10; *buros*, 4; manganèse, 1/4 ou 1/2.

Couleur de cendre.

Borax, 18; plomb, 8; safre, 4; manganèse, 1, ou 1/2 ou 1/4.

Gris pâle.

Buros, 18; plomb, 8; azur, 4.

Gris de cheveux.

Plomb, 15; azur, 6; verre, 3; safre, 3; cristal, 3; manganèse, 1/4.

Carnation.

Buros, 20; plomb, 8; silice, 12; manganèse, 1/2.

Couleur d'eau.

Buros, 18; plomb, 6; safre, 6; verre 6.

Gris pâle.

Bleu, 1; *tany* ou bleu clair, 1.

Rouge.

Plomb, 2; oxyde de fer, 2; antimoine, 1 ou 1/2; tartre, 1 ou 1/2.

Vert.

Sable, 2; limaille, 3; plomb, 2; antimoine, 1.

aune.

Plomb, 2 livres; antimoine, 1 livre 1/2; tartre, 1 livre 1/2; oxyde de fer, 2 onces; *calemenare*, 2 onces (calamine).

Blanc d'Italie.

Sable blanc, 5 liv.; écume de verre calcinée, 1 liv., plomb, 3 liv.; étain, 1 liv., calciné jusqu'au blanc.

Le *bouras* ou *borax* est celui des orfèvres.
Le *plomb* est le plomb calciné sans addition.
Le *cristal* est le verre très-clair de Venise.
L'*azur* est celui qui est employé pour l'amidon.
Les *silex*, ou la silice, sont calcinés jusqu'au blanc.
Le *manganèse* est une pierre qui vient d'Espagne.
L'*antimoine* est employé sans préparation.
La *rouille de fer* (ou oxyde de fer) est celle qui provient de vieilles ancres de navire.
Le *bis-green* est l'écume du verre.
La couleur *gali* est le rouge foncé.
Le *tartre* est le tartre blanc.
La *calaminare* n'est pas le *lapis calaminaris*, mais une matière très-piquante au goût (c'est le *spodium* des anciens; l'oxyde de zinc).

Cap. 19. *Teres cum vino.*

Cette manière d'introduire un sel dans la couleur avec laquelle on peint sur verre est peut-être digne d'être remarquée. Les couleurs étaient mêlées ensemble avec du vin ou de l'urine; on obtenait ainsi une addition de sel au fondant, sous forme soit de phosphate alcalin, soit de tartrate de potasse.

Cap. 21. *Croco vitro non multum uteris.*

La recommandation de Théophile d'éviter d'introduire du verre jaune dans les vitraux, excepté pour les ornements, et aux endroits où l'on emploie l'or dans la peinture ordinaire, est fort remarquable. Le mauvais effet de certaines verrières modernes prouve la justesse de la recommandation de Théophile. Les artistes français ont remarqué cet effet, et l'emploi de cette couleur, suivant leur expression, *fait trou* dans la composition.

Cap. 28. *Cruces in capite majestatis.*

A une époque où les peintres et les autres artistes employés à la décoration des édifices sacrés, appartenaient à l'Eglise ou étaient sous son influence, les lois de l'iconographie chrétienne furent fidèlement observées. Le nimbe qui entoure la tête des personnes divines et des saints était symbolique et indiquait leur caractère sacré. Dans son *Iconographie chrétienne*, M. Didron assure qu'une figure dont la tête n'est pas entourée du nimbe n'est pas la représentation d'un saint.

Un caractère plus distinct encore se remarque aux images de Dieu, des anges et des apôtres : les pieds y sont toujours nus. La sainte Vierge et aucun autre saint ne présentent cette particularité.

Un personnage avec un nimbe est un saint; un saint avec les pieds nus est au moins un apôtre; tout personnage avec un nimbe croisé représente une des personnes divines. Cette règle, ajoute M. Didron, est invariable.

Cap. 30. *Quomodo reformetur vas vitreum fractum.*

Cette invention paraît avoir été faite sous le règne de Tibère, et avoir donné naissance à la fable du verre malléable. Pline, cité par saint Isidore, parle de l'invention d'une composition, ou mélange, qui rendait le verre tendre et que Tibère, craignant que cette découverte ne fît diminuer le prix de cette matière précieuse, détruisit l'atelier de l'inventeur. Cette histoire a été embellie encore par saint Isidore, qui ajoute un marteau à la fable, et qui convertit le *verre tendre* ou *tractabile vitrum*, mentionné par Pline, en un verre *malléable*. Eraclius cite plutôt saint Isidore que Pline, dont le récit est trop simple pour prouver ce merveilleux.

Voici le récit de Pline : *Ferunt, Tiberio principe, excogitatum vitri temperamentum, ut flexibile esset : et totam officinam artificis ejus abolitam, ne æris, argenti, auri, metallis pretia detraherentur : eique fama crebrior diu, quam certior fuit.* (Plin., lib. XXXVI cap. 26.)

Saint Isidore ne fait pas attention au doute exprimé par Pline. « On rapporte, dit-il, que sous Tibère, un artisan découvrit un mélange pour le verre qui le rendait *flexible* et *ductile*. Lorsqu'il fut

admis à présenter un vase à l'empereur, celui-ci, irrité, le jeta à terre où il se ploya, comme s'il avait été en cuivre. L'artisan ramassa le verre sur le plancher, prit un petit marteau et le répara. Alors l'empereur lui demanda si quelque autre que lui connaissait son secret. Lorsqu'il eut affirmé que non, l'empereur le fit décapiter, craignant, si ce secret était connu, qu'il ne fit diminuer la valeur de l'or, de l'argent et de tous les métaux précieux. Car, en vérité, des vases en verre qui ne pourraient pas se casser vaudraient mieux que l'or et l'argent. » (*Opera S. Isidori*, lib. XVI, cap. 16.)

Nous voyons que la narration de Pline a été considérablement amplifiée et qu'il en est sorti une erreur qui a fort troublé les alchimistes du moyen âge.

Pline, lib. XXIX, cap. 3, nous donne le procédé généralement usité de son temps pour coller le verre cassé : *Candidum ex his* (ovis) *admistum calci vivæ glutinat vitri fragmenta.* « Du blanc d'œuf, mêlé à de la chaux vive, colle les fragments de verre. »

De Componendis fenestris. — Manière de composer les vitraux.

Nous avons prouvé que les anciens connaissaient l'usage du verre coloré. Les amulettes émaillées (ABRACADABRA) et les *abaculi* ou talismans des Grecs et des Romains, existant encore aujourd'hui, suffiraient pour le démontrer. Les Romains employaient le verre à l'embellissement de leurs appartements, et Sénèque paraît dire qu'on y employait des miroirs ou glaces, comme cela se pratique actuellement. *Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserint, nisi vitro absconditur camera.* (Epist. 86.)

Dutens assure que pendant qu'on faisait des excavations à Pompéi, en 1778, les fenêtres de quelques chambres, dépendantes des bains, furent trouvées vitrées avec de beau verre, comme les appartements des modernes. Lactance (*De Opificio Dei*) et S. Jérôme, qui écrivaient du IIIe au IVe siècle, parlent tous deux de fenêtres vitrées. L'emploi des verres colorés, arrangés à la manière des mosaïques, *la fenêtre* ou *verrière simple*, du chap. 29 de Théophile, pourrait avoir précédé la peinture sur verre, qui suppose un art plus avancé. L'effet produit par les couleurs et l'admiration qu'il excitait, aura sans doute, de bonne heure, excité le talent des artistes chrétiens.

Au VIe siècle, lorsque saint Fortunat de Poitiers loue les évêques qui ornaient leurs églises de larges verrières, et qu'il vante l'effet qu'elles produisaient aux rayons du soleil, il paraît évident qu'il voulait parler des verres de couleur. (*Carmina*, lib. II.)

Sidoine Apollinaire, dans sa lettre à Hespérius (Epist. 10, lib. II) parle positivement de verres colorés qui ornaient les fenêtres d'une église bâtie à Lyon, par l'évêque saint Patient.

« Ecclesia nuper constructa est Lugduni, quæ studio papæ Patientis ad summum cœpti operis accessit, viri sancti, strenui, etc.

« Intus lux micat, atque bracteatum
« Sol sic sollicitatur ad lacunar,
« Fulvo ut concolor erret in metallo,
« Distinctum vario nitore marmor
« Percurrit cameram, solum, fenestras.
« Ac sub versicoloribus figuris
« Vernam herbida crusta sapphiratos
« Flectit per prasinum vitrum lapillos. »

Fortunat et Paul l'Ermite, aussi bien que Théophile, décrivent l'effet admirable que les rayons du soleil levant produisaient dans les fenêtres de Sainte-Sophie de Constantinople.

Il est plus que probable que toutes ces anciennes fenêtres de décoration étaient ornées de mosaïques, et que les verres variés qui les composaient étaient colorés par la combinaison d'oxides métalliques avec le verre lui-même, au fourneau de vitrification. Les procédés de coloration du verre par le moyen d'un fondant ne fut connu que plus tard. Dans les chap. 12 et 13, Théophile n'aurait pas négligé de nous parler de ce procédé, quand il nous dit que *les Français font des feuilles de verre précieuses bleues, pourpres et vertes, fort utiles dans les vitraux ;* au chapitre 13, il nous apprend que le *verre très-clair*, employé comme fondant, était composé par les Grecs. Théophile, qui affirme qu'il a *connu la nature de toute espèce de verre*, est le premier auteur pratique qui entre dans des détails sur les procédés de la peinture sur verre, et comme artiste pratique, il mérite toute notre attention. L'art d'émailler le verre était connu des Grecs byzantins. La narration de l'historien du monastère de Saint-Bénigne est donc plus croyable, quoique attaquée par les derniers écrivains Français, et l'opinion des Bénédictins, qui attribuent la découverte de la peinture sur verre au règne de Charlemagne, devient plus admissible. L'art de peindre au moyen de la gradation des ombres, formant ainsi des combinaisons de lumière, ombre et couleur avec des feuilles de verre peint, soumis à ce procédé, fut le premier et le grand progrès fait dans l'art de la peinture sur verre. C'est le procédé de Théophile, qui paraît cependant avoir eu l'idée de peindre des objets sur verre avec des fondants colorés, en imitation des ornements peints sur les vases et les coupes.

Que ce procédé ait été plus convenable que tout autre pour conduire à la perfection l'art de la peinture sur verre, on peut s'en convaincre en considérant les verrières qui se voient encore dans nos églises, depuis le XIe siècle jusqu'à la fin du XVe.

Les raisons ne manquent pas pour expliquer ce fait ; elles ont été mises en évidence avec beaucoup de justesse par les écrivains qui ont traité de cet art en dernier lieu. Ils ont montré que pour parvenir à la perfection du genre, il est essentiel de ne pas s'écarter de la simplicité des époques les plus renommées, et d'employer des verres colorés de première qualité.

Le soin des peintres, à ces époques éloignées, de bien indiquer les contours est une autre cause de la perfection que l'on remarque dans leurs œuvres. Le dessin et la distribution des couleurs sont les deux points capitaux, pour composer une verrière qui produise de l'effet et qui soit harmonieuse de ton.

Le vénérable Bède, le chroniqueur Saxon, rapporte que des peintres sur verre vinrent en Angleterre de la France et de l'Italie, à la demande de Wilfrid, évêque d'York et de Biscop, son ami : ce fait est d'une grande importance dans l'histoire de l'art en Angleterre, et il exerça une puissante influence dans ce pays. Eméric David assure, à son tour, que ce furent les Anglais qui instruisirent les Allemands des procédés de ce même art.

Il n'est point à propos de tracer ici une histoire, même très-abrégée, de l'art de la peinture sur verre. C'est un vaste objet, qui demande de longs développements : il faut recourir aux ouvrages spéciaux.

Les principes de ce bel art, tels qu'ils sont donnés par Théophile, ne doivent pas être dédaignés par les peintres sur verre, quoique la chimie moderne leur ait fait connaître des procédés plus simples, plus faciles, et dont le résultat est plus certain. Mais qu'ils n'oublient jamais ces deux points, qui semblent être de la première importance : c'est que le dessin des sujets doit être pur et simple. La simplicité accompagne le plus souvent la grandeur, et convient à la *grande décoration* qui n'est pas autre que la décoration des églises ; c'est encore que les couleurs doivent être hautes en ton. Qu'ils évitent les gris et les tons faux. Ce qui produit bon effet dans la peinture ordinaire à l'huile, ne peut s'allier avec les conditions de la peinture sur verre. Un bon tableau à l'huile, fidèlement copié sur verre, ne ferait qu'un détestable vitrail.

FIN DES NOTES DU LIVRE SECOND.

LIBER TERTIUS.

INCIPIT PROLOGUS

IN LIBER TERTIUM.

Eximius prophetarum David, quem Dominus Deus præscivit ante tempora sæcularia et prædestinavit, quemque juxta simplicitatem et humilitatem mentis illius, secundum cor suum elegit, et sibi dilectæ plebi principem præposuit, utque regimen tanti nominis nobiliter et prudenter disponeret, spiritu principali confirmavit, tota mentis intentione se colligens in amorem sui conditoris, hæc inter alia protulit : *Domine, dilexi decorem domus tuæ*. Et licet vir tantæ auctoritatis tamque capacis intellectus, domum hanc diceret habitationem cœlestis curiæ, in qua Deus hymnicis angelorum choris inæstimabili præsidet claritate, ad quam ipse totis visceribus anhelabat, dicens : *Unam petii a Domino, hanc requiram, ut inhabitem in domo Domini omnibus diebus vitæ meæ;* sive receptaculum devoti pectoris et purissimi cordis, cui vere Deus inhabitat, cujus hospitis desiderio idem flagrans orat : *Spiritum rectum innova in visceribus meis, Domine :* tamen ornatum materialis domus Dei, quæ locus est orationis, constat eum concupivisse.

Nam pene omnes impensas domus, cujus ipse auctor fieri ardentissimo desiderio concupivit, sed pro humani sanguinis licet hostili crebra tamen effusione non meruit, in auro et argento, ære et ferro, Salomoni filio delegavit. Legerat namque in Exodo, Dominum Moysi de constructione tabernaculi mandatum dedisse, et magistros operum ex nomine elegisse, eosque spiritu sapientiæ et intelligentiæ et scientiæ in omni doctrina implesse ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et ære, gemmis, ligno, et universi generis arte, noveratque pia consideratione Deum hujusmodi ornatu delectari, quem construi disponebat magisterio et auctoritate Spiritus sancti, credebatque absque ejus instinctu nihil hujusmodi quemquam posse moliri. Quapropter, dilectissime fili, non cuncteris, sed plena fide crede, Spiritum Dei cor tuum implesse, cum ejus ornasti domum tanto decore, tantaque operum varietate; et ne forte diffidas, pandam evidenti ratione, quicquid discere, intelligere, vel excogitare possis artium, septiformis spiritus gratiam tibi ministrare.

Per spiritum sapientiæ (1) cognoscis a Deo cuncta creata procedere, et sine ipso nihil esse; per spiritum intellectus cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi; per spiritum consilii talentum a Deo tibi concessum non abscondis, sed cum humilitate palam operando et docendo, cognoscere cupientibus fideliter ostendis; per spiritum fortitudinis omnem segnitiei torporem excutis, et quicquid non lento conamine incipis, plenis viribus ad effectum perducis; per spiritum scientiæ concessum, ex abundanti corde do-

(1) Nota conformationem septem spirituum cum septem operum artibus. — *Ex MS. Harleio.*

LIVRE TROISIÈME.

PROLOGUE

DU LIVRE TROISIEME.

Le grand prophète David, que le Seigneur, dans sa prescience divine, prédestina avant tous les siècles, qu'il choisit selon son cœur, à cause de la simplicité et de l'humilité de son cœur, qu'il mit à la tête de son peuple chéri, qu'il fortifia de son esprit divin, pour soutenir noblement et prudemment une royauté si illustre, David, se recueillant de toutes les puissances de son âme dans l'amour de son Créateur, entre autres paroles, a prononcé celles-ci : *Seigneur, j'ai aimé la beauté de votre maison.* Quoiqu'un homme d'une si grande autorité, d'une intelligence si vaste, comprît que cette maison était la demeure, la cour céleste, où Dieu règne, au sein d'une lumière admirable, sur les chœurs harmonieux des anges, vers laquelle il soupirait de toute l'ardeur de son âme, quand il disait : *J'ai demandé une seule chose au Seigneur; je la rechercherai : c'est d'habiter dans la maison du Seigneur tous les jours de ma vie;* quoiqu'il comprît encore que Dieu habite vraiment dans le sanctuaire d'un cœur pieux et pur, hospitalité merveilleuse dont le désir ardent lui inspirait cette prière : *Seigneur, renouvelez en moi l'esprit de droiture;* il est certain, néanmoins, qu'il désirait l'ornement de la maison matérielle du Seigneur, qui est le lieu de la prière.

David légua à Salomon son fils tout ce qu'il avait amassé à grands frais, en or, argent et airain, pour le temple qu'il avait désiré vivement construire, mais qu'il ne mérita pas d'élever, à cause de la fréquente effusion de sang humain, quoique ce fût à la guerre. Il avait lu dans l'Exode, en effet, que le Seigneur avait commandé à Moïse de construire un tabernacle, qu'il avait désigné lui-même par leur nom les maîtres de l'œuvre, et qu'il les avait remplis de l'Esprit de sagesse, d'intelligence et de science dans tout ce qu'ils devaient savoir pour concevoir et exécuter les travaux en or, argent, airain, en pierres précieuses, en bois, et en toute espèce d'art. Il savait, par une pieuse réflexion, que Dieu aime les embellissements de ce genre, qu'il inspirait et faisait exécuter sous la conduite et l'autorité de l'Esprit-Saint, et il était convaincu que, sans son secours, il ne pouvait rien entreprendre. C'est pourquoi, très-cher fils, n'hésitez pas, croyez d'une foi sincère que l'Esprit de Dieu a rempli votre cœur, lorsque vous avez orné sa maison avec tant d'éclat et par des œuvres si variées. Afin que vous en soyez convaincu, je vous montrerai par des raisons évidentes que tout ce que vous pouvez apprendre, concevoir ou imaginer en fait d'art, provient des sept dons de l'Esprit Saint.

Par l'esprit de sagesse, vous comprenez que toutes les choses créées procèdent de Dieu, et qu'il n'y a rien sans lui; par l'es-

prit d'intelligence, vous avez reçu la faculté de discerner l'ordre, la variété, la perfection que vous devez donner aux diverses œuvres ; par l'esprit de conseil, vous n'enfouissez pas le talent que Dieu vous a confié, mais en travaillant ouvertement et en enseignant humblement, vous le découvrez fidèlement à tous ceux qui désirent apprendre ; par l'esprit de force, vous secouez toute espèce d'engourdissement de paresse, et tout ce que vous entreprenez avec courage, vous le menez à heureuse fin de toutes vos forces ; par l'esprit de science qui vous a été accordé, vous vous élevez par le génie qui déborde de votre âme, et plus il remplit votre esprit, plus vous vous en servez hardiment pour l'avantage de tous ; par l'esprit de piété, vous dirigez, par une religieuse appréciation, l'espèce, le but, le temps, la quantité ou la qualité du travail, et même le taux du salaire, de peur de vous laisser surprendre par le vice de l'avarice ou de la cupidité ; par l'esprit de crainte du Seigneur, vous considérez que vous ne pouvez rien de vous-même, vous pensez que vous ne possédez rien et que vous ne voulez rien qui ne soit accordé de Dieu, mais croyant, confessant, rendant grâces, vous attribuez à la miséricorde divine tout ce que vous savez, tout ce que vous êtes et tout ce que vous pouvez être.

Animé par l'espérance de ces vertus, très-cher fils, vous êtes entré dans la maison de Dieu, vous l'avez décorée avec magnificence ; en ornant les plafonds et les murailles d'œuvres variées et de couleurs diverses vous avez, en quelque sorte, exposé le paradis de Dieu aux yeux des fidèles, paré de fleurs innombrables, comme au printemps, verdoyant de gazons et de feuillages, ainsi que les âmes des saints, qui sont tous couronnés avec des mérites différents. Vous avez réussi à faire louer le Créateur dans la création et à montrer Dieu admirable dans ses œuvres. L'œil humain ne sait d'abord sur quelle chose s'arrêter ; s'il regarde les plafonds ils sont fleuris, comme de brillantes draperies ; s'il considère les murailles, c'est une espèce de jardin délicieux ; s'il est frappé des flots de lumière qui se précipitent par les fenêtres, il admire l'inappréciable beauté du verre et la variété du travail le plus précieux. Si l'âme fidèle aperçoit le spectacle de la passion du Sauveur, représentée par le dessin, elle est pénétrée de componction. Si elle considère les tourments que les saints ont endurés dans leur corps, et les récompenses de la vie éternelle qu'ils ont obtenues, elle revient aux pratiques d'une vie meilleure. Qu'elle contemple les joies ineffables du ciel, ou les tourments horribles de l'enfer, elle s'anime par l'espérance de ses bonnes œuvres, ou elle est frappée de crainte par la vue de ses péchés.

Courage donc ! homme de bien, heureux en cette vie devant Dieu et devant les hommes, plus heureux dans l'autre vie, qui offrez à Dieu tant de sacrifices par votre travail et votre application ; soyez animé pour l'avenir d'une activité plus grande encore, et de toutes les forces de votre esprit travaillez à compléter les instruments de la maison du Seigneur, sans lesquels on ne peut accomplir ni les divins mystères, ni les saints offices. Ce sont : les calices, les chandeliers, les encensoirs, les ampoules, les burettes, les châsses des saints, les croix, les livres d'Evangiles, et les autres choses qui sont d'un usage indispensable dans les fonctions ecclésiastiques.

Si vous voulez exécuter ces choses, vous commencerez de la manière suivante.

minaris ingenio, et quo perfecte abundas plenæ mentis audacia uteris in publico ; per spiritum pietatis, quid, cui, quando, quantum vel qualiter operis, et ne subrepat avaritiæ seu cupiditatis vitium, mercedis pretium pia consideratione moderaris ; per spiritum timoris Domini te nihil ex te posse consideras, nihil inconcessum a Deo te habere seu velle cogitas, sed credendo, confitendo, gratias agendo, quicquid nosti, vel es, aut esse potes, divinæ misericordiæ reputas.

His virtutum stipulationibus animatus, charissime fili, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens paradisi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem, quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in suis operibus prædicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat ; si respicit laquearia, vernant quasi pallia ; si considerat parietes, est paradisi species ; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inæstimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicæ Passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur ; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitæ æternæ perceperint præmia conspicit, vitæ melioris observantiam arripit ; si quanta sunt in cœlis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis suis (1) animatur, et de peccatorum consideratione formidine concutitur.

Age ergo nunc, vir bone, felix apud Deum et homines in hac vita, felicior in futura, cujus labore et studio Deo tot exhibentur holocausta, ampliori deinceps accendere solertia, et quæ adhuc desunt in utensiliis domus Domini, ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt autem hæc : Calices, Candelabra, Thuribula, Ampullæ, Urcei, sanctorum pignorum Scrinia, Cruces, Plenaria et cætera, quæ in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria.

Quæ si vis componere, hoc incipias ordine.

(1) Actibus *interponitur in Codice Guelpherbytano.*

INCIPIT LIBER TERTIUS.

CAPUT I.

De constructione fabricæ.

Ædifica tibi domum spatiosam et altam, cujus longitudo ad orientem tendatur, in cujus pariete meridiano facies fenestras quot volueris et possis, ita ut inter duas fenestras quinque pedes sint. Divide autem medietatem domus ad opus fusile faciendum, et cuprum ac stagnum et plumbum operandum, uno pariete usque ad summitatem altitudinis, et rursum divide quod reliquum est in duo in uno pariete, ad operandum in una parte aurum, in altera argentum. Fenestræ vero non emineant altius a terra quam uno pede, quarum altitudo sit trium pedum, latitudo duorum.

CAPUT II.

De sede operantium.

Deinde fode fossam ante fenestram, a pariete fenestræ pede et dimidio, quæ stabit in transverso, habens longitudinis trium pedum, latitudinis duorum, quam texes in circuitu lignis, quorum lignorum duo in medio contra fenestram procedant a fossa altitudine dimidii pedis, super quæ jungatur discus unus qui cooperiat genua sedentium in fossa, latitudine duorum pedum, longitudine trium, in transverso super fossam, ita æqualis, ut quicquid minutim auri vel argenti desuper ceciderit, possit diligenter scopari.

CAPUT III.

De fornace operis.

Juxta parietem vero prope fenestram in sinistra parte sedentis, figatur lignum in terram (1), latitudine duorum, spissitudine pene duorum digitorum, quod cum firmiter steterit, habeat foramen grossitudine unius digiti in medio, a terra altitudine quatuor digitorum. Habeat quoque in anteriore parte lignum strictum sibi conjunctum, et clavis ligneis affixum, latitudine quatuor digitorum, cujus longitudo æquetur majori ligno. Ante quod stabilies aliud lignum æquæ latitudinis et longitudinis, ita ut inter hæc duo ligna sit amplitudo quatuor digitorum, et affige illud exterius duobus aut tribus paxillis, et accepta argilla non macerata nec aqua mixta, sed noviter effossa, mitte in illud spatium in primis modicum, et compinge cum ligno rotundo fortiter, deinde amplius, et iterum percute, sicque facies donec duæ partes ipsius spatii impleantur, et tertiam dimitte vacuam. Tunc aufer anterius lignum, et cum cultello longo incide argillam æqualiter ante et sursum, deinde cum gracili ligno percute fortiter. Post hæc accipe argillam maceratam et fimo equi mixtam, et compone fornacem et larem ejus tegens pa-

(1) Longitudine trium pedum. *Ex MS. Guelph.*

LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE Ier.

De la construction de la fabrique.

Construisez à votre usage une maison haute et spacieuse, dont la longueur soit dirigée du côté de l'orient ; vous ferez autant de fenêtres que vous voudrez et que vous pourrez dans le mur méridional, de manière qu'il y ait cinq pieds entre chaque fenêtre. Partagez la maison, de manière que la moitié en soit consacrée à la fusion des métaux, et au travail du cuivre, de l'étain et du plomb ; le mur de séparation s'élèvera jusqu'au haut. Divisez l'autre moitié, également par un mur, en deux parties ; dans la première on travaillera l'or, dans la seconde on travaillera l'argent. Les fenêtres ne doivent pas être élevées à plus d'un pied du sol ; leur hauteur sera de trois pieds, et leur largeur de deux pieds.

CHAP. II.

Du siége des ouvriers.

Creusez ensuite, devant la fenêtre, à un pied et demi du mur, en travers, un fossé de trois pieds de long, de deux de large ; vous le couvrirez de bois à la circonférence. Deux de ces bois, au milieu, vis-à-vis de la fenêtre, s'élèveront du fossé, à la hauteur d'un demi-pied ; là-dessus, transversalement au fossé , on placera une table arrondie de deux pieds de largeur sur trois de longueur, qui puisse couvrir les genoux de ceux qui seront assis dans le fossé ; elle sera tellement unie que toutes les parcelles d'or ou d'argent qui tomberont dessus pourront être ramassées aisément.

CHAP. III.

Du fourneau de travail.

Auprès du mur, et non loin de la fenêtre, à gauche de l'ouvrier assis, on plante en terre un bois long de trois pieds, large de deux, de la grosseur de deux doigts à peine. Lorsqu'il sera solidement établi, il présentera, au milieu, une ouverture à passer le doigt, à une hauteur du sol de quatre doigts. A la partie antérieure on attachera un autre bois solidement avec des chevilles en bois, large de quatre doigts, et aussi long que le précédent. Devant celui-ci vous établirez un autre bois d'égale longueur et largeur, de manière qu'entre ces deux bois il y ait un espace de quatre doigts. Assujettissez ce dernier à l'extérieur à l'aide de deux ou trois pieux, prenez de l'argile non pétrie, ni mêlée d'eau , mais nouvellement extraite, mettez-en dans cet espace d'abord un peu, et pressez fortement avec un bois arrondi, ensuite davantage, et frappez de nouveau ; vous ferez de la sorte jusqu'à ce que l'espace soit rempli aux deux tiers ; laissez l'autre tiers vide. Enlevez alors le bois antérieur, et avec un couteau long coupez l'argile également en avant et en dessus ; frappez ensuite fortement avec un bois mince. Après

cela, prenez de l'argile pétrie et mêlée de fumier de cheval, et faites un fourneau avec son foyer; couvrez le mur, afin qu'il ne soit pas calciné par le feu; avec un bois mince percez l'argile à travers l'ouverture qui est derrière le bois. De cette même manière, faites tous les fourneaux de travail.

rietem, ne uratur igne, et cum gracili ligno perfora argillam trans foramen quod est retro in ligno. Hoc modo compone omnes fornaces fabriles.

CHAP. IV.

Des soufflets.

Faites ensuite des soufflets en peau de mouton, de la manière suivante. Lorsqu'on tue les béliers, il ne faut pas leur couper la peau sous le ventre; on les ouvre dans les parties postérieures, et on les dépouille de manière à arracher les peaux entières; on les remplit ensuite de paille pour les faire sécher. Après cela, on les étend dans un mélange de lie et de sel pendant un jour et une nuit; le troisième jour on les tire, en les retournant, en longueur et plus encore en largeur. On les oint ensuite et on les tire de nouveau. Après quoi, faites une tête de soufflet en bois, qui puisse passer par le cou de la peau et s'y attacher, et dans cette tête une ouverture par où pourra passer un tuyau de fer. Par derrière, dans la longueur du soufflet qu'on pose quatre bois, dont deux seront unis ensemble et attachés par le milieu; les deux autres seront cousus dans le soufflet de manière que les jointures soient au milieu, en dessus et en dessous, où encore seront cousues deux anses de la même peau, l'une plus haut et plus petite, pour mettre le pouce, l'autre plus bas et plus grande, où l'on pourra mettre les quatre autres doigts. Ces choses étant ainsi achevées, mettez le tuyau de fer dans l'ouverture du fourneau, et dans le fourneau des charbons et du feu, en avant et en arrière; soufflez afin de dessécher le fourneau. Voici maintenant le nom des outils et instruments en fer employés dans les travaux de fabrication.

CAPUT IV.

De follibus.

Deinde fac tibi folles de pellibus arietum ita. Cum occiduntur arietes, non incidantur pelles sub ventre, sed in posterioribus aperiantur, et ita eversentur ut integræ extrahantur, et impletæ stramine modice exsiccentur. Postea jaceant in confectione fæcis et salis una die et duabus noctibus, tertia vero die trahantur in retorta in longitudine, sed plus in latitudine. Deinde ungantur et iterum trahantur. Posthæc fiat folli caput ligneum, quod transeat per collum ejus et ibi ligetur, et in capite foramen per quod transeat fistula ferrea. Retro vero in latitudine follis ponantur quatuor ligna, quorum duo sibi conjungantur et colligentur in medio, et duo sibi deinde suantur in folle, ita ut juncturæ in medio sint superius et inferius, ubi etiam duæ ansæ ex eadem pelle consuantur, una superius minor, in qua pollex imponatur, altera major inferius, ubi reliqui quatuor digiti immittantur. His completis, pone fistulam ferream in foramen fornacis, et retro et ante fornacem carbones et ignem, et suffla ut fornax exsiccetur. Utensiliorum autem et ferramentorum nomina in fabrili opere sunt hæc.

CHAP. V.

Des enclumes.

Des enclumes larges, égales et carrées. Item, des enclumes égales et cornues. Item, des enclumes rondes par dessus en forme de demi-pomme, une plus grande, une autre plus petite, une troisième courte; elles s'appellent *nœuds*. Item, des enclumes longues et étroites comme deux cornes qui sortent du tronc ou support; une corne sera ronde et effilée en pointe, l'autre corne sera plus large et un peu recourbée au bout, ronde et lisse, ressemblant à un pouce. Telles sont les enclumes grandes et petites.

CAPUT V.

De incudibus.

Incudes latæ, æquales et quadræ. Item incudes æquales et cornutæ. Item incudes superius rotundæ in similitudine dimidii pomi, una major, alia minor, tertia brevis, qui vocantur nodi. Item incudes superius longæ et strictæ quasi duo cornua ab hastili præcedentia, quorum unum sit rotundum et deductum ita ut in summitate sit gracile, aliud vero latius et in summitate modice recurvum in rotunda æqualitate ad similitudinem unius pollicis. Hæ sunt majores et minores.

CHAP. VI.

Des marteaux.

Beaucoup de marteaux, plus grands, moindres et petits, larges d'un bout, étroits de l'autre. Item, des marteaux longs, et minces, arrondis à l'une des extrémités, grands et petits. Item, des marteaux recourbés en haut, et larges en bas.

CAPUT VI.

De malleis.

Mallei multi, majores, minores et parvi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles, in summitate rotundi, majores et minores. Item mallei superius cornuti, inferius lati.

CHAP. VII.

Des tenailles.

Des tenailles fortes, à main, ayant des

CAPUT VII.

De forcipibus.

Forcipes manuales fortes, habentes nodos

in summitate, majores et minores. Item forcipes longi et graciles. Item forcipes fusorii longi, et in anteriori parte modicum curvi. Item forcipes mediocres, quibus limanda quæque teneantur, qui sint in summitate unius caudæ graciles, in altera pendeat ferrum tenue et latum, ac perforatum, cui cum posueris aliquid parvum limandum, comprime fortiter, et mitte gracilem caudam in quod foramen volueris. Item forcipes parvuli, in una summitate sibi adhærentes, et in altera graciles, quibus grana et alia quæque minuta componantur. Item forcipes qui dicuntur carbonarii, et majores et minores, qui sint in una summitate integri et plicati, in altera aperti et modice curvi. Item forcipes incisorii majores et minores, in duabus partibus compositi et clavo contixi.

nœuds à l'extrémité, grandes et petites. Item, des tenailles longues et minces. Item, des tenailles de fondeur, longues et un peu recourbées à la partie antérieure. Item, des tenailles ordinaires, pour tenir tous les objets qui doivent être limés; elles doivent être minces à l'extremité de l'une des branches; à l'extrémité de l'autre branche il y aura suspendu un fer large et mince, et percé, à l'aide duquel vous pourrez serrer fortement lorsque vous aurez à limer quelque objet trop petit; vous pourrez mettre la branche pointue dans quel trou vous voudrez. Item, des tenailles très-petites, adhérant entre elles à l'une des extrémités, et à l'autre extrémité fort légères, qui servent à faire les grains et tous les autres ouvrages délicats. Item, des tenailles appelées de charbonnier, de grandes et de petites, qui soient à un bout entières et ployées, et à l'autre bout ouvertes et un peu courbées. Item, des tenailles à couper, grandes et petites, composées de deux parties et attachées par un clou.

CAPUT VIII.

De ferris per quæ fila trahuntur

Ferri duo latitudine trium digitorum, superius et inferius stricti, per omnia tenues, et tribus ordinibus aut quatuor perforati, per quæ foramina fila trahantur.

CHAP. VIII.

Des instruments en fer appelés filières.

Deux fers, de la largeur de trois doigts, étroits en haut et en bas, minces partout, et percés de trois ou quatre rangs de trous, par lesquels on tire le fil de métal.

CAPUT IX.

De instrumento quod organarium dicitur.

Est etiam instrumentum ferreum, quod organarium dicitur, quod constat duobus ferris, uno inferius, altero superius; sed pars inferior habet grossitudinem et longitudinem longioris digiti, et est aliquantulum tenuis, habens duo hastilia, quibus lignum figitur inferius, supra quæ in superiori parte eminent duo clavi grossi, qui suscipiunt superiorem partem ferri, quod ferrum habet grossitudinem et longitudinem inferioris, et habet duo foramina, in utraque summitate unum, per quæ duo clavi (1) superiores inducantur, ut sibi conjungantur. Valde enim conjungi debent cum lima; in quibus utrisque fodiantur fossulæ, ita ut per medium appareant foramina, ut cum in majori argentum vel aurum mittitur longum et æqualiter rotundum percussum, feriatur superior pars ferri fortiter cum malleo corneo, et altera manu rotetur aurum vel argentum, et fiant grana rotunda sicut fabæ, in sequenti foramine fiant quasi pisa, in tertio quasi lentes, et sic minora.

CHAP. IX.

De l'instrument qu'on appelle organarium.

Il y a un autre instrument de fer qu'on appelle *organarium*, qui est composé de deux fers, l'un supérieur et l'autre inférieur. La partie inférieure a la longueur et la grosseur du plus long doigt, et elle est un peu mince, munie de deux tiges sur lesquelles s'enfonce un bois par la partie inférieure : au-dessus de ces tiges s'élèvent deux gros clous, qui reçoivent la partie supérieure d'un fer qui a la longueur et la grosseur du fer inférieur : il est percé de deux trous, un à chaque extrémité, par lesquels passent les deux clous, afin qu'ils soient joints. Ils doivent, en effet, être bien joints à l'aide de la lime; on doit sur chacun d'eux creuser de petites cavités, de manière à voir les trous au milieu, afin que, en mettant dans le plus long de l'or ou de l'argent battu, long et également rond, on frappe fortement la partie supérieure du fer avec un marteau en corne, et que de l'autre main on tourne l'or ou l'argent, et qu'on en fasse des grains ronds comme des fèves, dans le second trou comme des pois, dans le troisième comme des lentilles, et ainsi en diminuant.

CAPUT X.

De limis inferius fossis.

Fiunt etiam ferri graciles ut festuca, longitudine unius digiti, quadri; sed in uno latere latiores, quorum caudæ, in quibus manubria ponuntur, sunt sursum curvæ: inferius autem per longitudinem est tractus fossus et limatus quasi sulcus, et ex utraque

(1) Inferiores? *Transl.*

CHAP. X.

Des limes creuses à la partie inférieure.

On fait aussi des fers, petits comme une paille, de la longueur d'un doigt, carrés. Ils sont plus larges d'un côté, et les queues, où l'on met des manches, sont courbées en haut; à la partie inférieure, au contraire, il y a un trait creusé et limé, comme un sillon, et de chaque côté il y a des côtes aiguës et

limées. Avec ces fers, on lime les fils d'or et d'argent, gros et petits, de manière à y faire paraître des grains.

CHAP. XI.

Des fers à creuser (burins).

On fait aussi des fers à creuser de la manière suivante. On fait un fer d'acier pur, de la longueur du grand doigt et gros comme une paille, mais plus gros au milieu : ce fer est carré. Une des extrémités s'adapte à un manche ; à l'autre extrémité, on lime un des angles, celui de dessus jusqu'à celui de dessous, mais celui-ci est le plus long et limé de façon à finir en pointe. On chauffe ce fer et on le trempe dans l'eau. Sur ce même modèle, on en fait plusieurs, grands et petits. On en fait encore un autre également carré, mais il est large et mince, et la pointe se trouve du côté le plus large, de manière qu'il y ait deux côtes en dessus et en dessous plus longues et unies. De ce modèle on en fait encore plusieurs, de grands et de petits. On forge aussi un fer rond et gros comme une paille, dont la pointe est limée de façon que le trait qu'il creuse soit rond.

CHAP. XII.

Des fers à racler

On fabrique, en outre, des fers à racler, fins, mais cependant un peu plus larges à l'extrémité et aigus d'un côté. On en fait de grands et de petits ; quelques-uns sont courbés, à volonté, selon le genre de travail à exécuter. On fabrique des fers sur le même modèle, mais obtus, et destinés à polir l'ouvrage.

CHAP. XIII.

Des instruments convenables au travail de gravure sur métaux.

On fabrique aussi des instruments en fer pour représenter des figures, des oiseaux, des animaux ou des fleurs qui se gravent sur l'or, l'argent et le cuivre. Ces instruments seront longs d'une palme ; à la partie supérieure ils seront larges et garnis d'une tête, et à la partie inférieure grêles, ronds, légers, triangulaires, quadrangulaires, ou recourbés, disposés selon les exigences des divers travaux ; on doit frapper avec le marteau sur ces instruments. On établit, en outre, un instrument de fer, fait de la même manière, mais fin à l'extrémité, où il y a un trou pratiqué à l'aide d'un autre instrument plus délicat et limé tout autour ; lorsqu'on frappe cet instrument sur l'or, l'argent ou le cuivre doré, il fait une empreinte circulaire très-légère.

CHAP. XIV.

Des instruments à couper.

On fait des fers à couper d'une grandeur telle qu'ils puissent aisément être pris à pleine main, et s'élever au-dessus de la main, larges et égaux ; qu'ils dépassent également la main par dessous, et qu'ils soient larges, minces et aigus. On en fait de cette espèce une grande quantité, de grands et de petits, à l'aide desquels on coupe l'or, l'argent et le cuivre épais.

parte ejus sunt costæ acutæ limatæ. His ferris limantur fila aurea et argentea grossa et subtilia, ita ut in eis grana appareant.

CAPUT XI.

De ferris fossoriis.

Fiunt quoque ferri fossorii ad fodiendum hoc modo. Fit ferrum ex calibe puro, longitudine majoris digiti, et grossum ut festuca, in medio vero grossius, et est quadrum; una cauda ponitur in manubrium, et altera summitate limatur una costa, quæ est superior, usque ad inferiorem, sed inferior est longior, quæ limata gracilis est in cuspide; quod calidum temperatur in aqua. Ad hanc speciem fiunt plures majores et minores. Fit et aliud similiter quadrum, sed est latius et tenue, cujus acumen sit in ipsa latitudine, ita ut duæ costæ sint superius et duæ inferius longiores et æquales. Hoc quoque modo fiunt plures parvi et magni. Fit etiam ferrum rotundum et grossum sicut festuca, cujus cuspis ita limatur, ut tractus, quem facit, sit rotundus.

CAPUT XII.

De ferris rasoriis.

Fiunt etiam ferri rasorii graciles, sed in fine aliquantulum latiores, una parte acuti, parvi et magni, quorum aliqui fiunt recurvi, pro libitu secundum modum operis. Fiunt etiam ferri eodem modo formati, sed obtusi ad poliendum opus.

CAPUT XIII.

De ferris ad ductile opus aptis.

Fiunt quoque ferri ad exprimendas imagines, aves, bestias, sive flores, ductiles in auro et argento et cupro, longitudine unius palmi, superius lati et capitati, inferius vero graciles, rotundi, tenues, trianguli, quadranguli, recurvi, prout expetit varietas operis formati, qui malleo debent percuti. Fit vero ferrum eodem modo formatum, sed gracile in fine, in quo est foramen altero ferro graciliore inditum, et in circuitu limatum, quod cum percussum fuerit in auro vel argento sive cupro deaurato, apparet quasi subtilissimus circulus.

CAPUT XIV.

De ferris incisoriis.

Fiunt quoque ferri incisorii talis magnitudinis ut plena manu teneantur, et super manum emineant, lati et æquales, inferius etiam manum excedant, lati, tenues et acuti. Horum fiunt multi parvi et magni, quibus inciditur aurum et argentum sive cuprum spissum.

CAPUT XV.

De ferris ad faciendos clavos.

Sunt et ferri tenues et stricti perforati, in quibus clavi capitantur, magni, mediocres et parvi.

CAPUT XVI.

De ferris infusoriis.

Sunt etiam ferri infusorii, longi, rotundi et quadri, in quibus funditur liquefactum aurum, argentum vel cuprum. Sunt et circini ferrei duabus partibus compositi, majores et minores, recti et curvi.

CAPUT XVII.

De limis.

Limæ vero fiunt ex puro calibe, magnæ et mediocres (1), trium costarum et rotundæ. Fiunt et aliæ, ut fortiores sint in medio, interius ex molli ferro, exterius vero cooperiuntur calibe. Quæ cum percussæ fuerint secundum magnitudinem quam eis auctor earum dare voluerit, æquantur super runcinam, sicque inciduntur cum malleo ex utraque parte acuto. Inciduntur etiam aliæ cum ferro incisorio, de quo supra diximus; cum quibus æquari debet opus, quod cum aliis grossioribus prælimatum fuerit. Cumque ex omni parte incisæ fuerint, fac temperamentum hoc modo.

CAPUT XVIII.

De temperamento limarum.

Combure cornu bovis in igne et rade, atque misce ei tertiam partem salis, et tere fortiter. Deinde mitte limam in ignem, et cum canduerit, salies illam confectionem super eam ex omni parte, aptisque carbonibus valde ardentibus cum festinatione sufflabis per omnia sic ut temperamentum non cadat, et statim ejiciens (2) siccabis modice super ignem. Hoc modo temperabis omnes quæ sunt ex calibe.

CAPUT XIX.

Item unde supra.

Facies et parvulas similiter quadras (3), rotundas, triangulas, tenues ex molli ferro, easque sic temperabis. Cum incisæ fuerint cum malleolo, sive cum incisorio ferro, aut cum cultello, unges eas veteri arvina porci, et circumdabis corrigiolis ex hircino corio incisis, ligabisque filo lineo. Posthæc cooperies eas argilla macerata singulariter, caudasque nudas dimittes. Cumque siccatæ fuerint, mittes in ignem, et sufflabis fortiter, combureturque corium, et cum festinatione extrahens ab argilla, extingues æqualiter in aqua, extractasque siccabis ad ignem.

(1) Ut quadræ, *ex MS, Guelph.*

(2) Extingue æqualiter in aqua et inde ejiciens *ex Codice Guelph.*

(3) Semirotundas, *ex Cod. Guelph.*

CHAP. XV.

Des fers à fabriquer les clous.

Il y aussi des instruments en fer minces, étroit-percés, dans lesquels on fait la tête des clous, grands, moyens et petits.

CHAP. XVI.

Des moules en fer.

Il y a également des moules en fer, longs, ronds et carrés, dans lesquels on verse l'or, l'argent et le cuivre en liquéfaction. Il y a encore des compas en fer, composés de deux parties, de grands et de petits, de droits et de courbes.

CHAP. XVII

Des limes.

Les limes se font d'acier pur: elles sont grandes ou médiocres, triangulaires ou rondes. On en fait d'autres encore, plus fortes du milieu; elles sont de fer doux en dedans et recouvertes d'acier pur en dehors. Lorsqu'elles ont été frappées de manière à atteindre la longueur que l'ouvrier veut leur donner, on les égalise sur le rabot, et on les taille ainsi avec un marteau tranchant des deux bouts. On taille également les autres avec le fer à couper, dont nous avons parlé ci-dessus. On doit unir l'ouvrage avec ces dernières, lorsqu'il aura été dégrossi avec d'autres instruments moins délicats. Quand elles auront été taillées de tous les côtés, faites-en la trempe de la manière suivante.

CHAP. XVIII.

De la trempe des limes.

Brûlez de la corne de bœuf au feu et raclez-la; mêlez-y un tiers de sel et broyez fortement. Mettez ensuite la lime au feu. lorsqu'elle sera chauffée jusqu'au blanc, vous la couvrirez de cette préparation de toutes parts; vous la placerez sur des charbons très-ardents, préparés pour cela; vous soufflerez vivement de tous côtés, de manière toutefois que la trempe ne tombe pas; vous retirerez aussitôt (vous éteindrez promptement dans de l'eau, *ex ms. Guelph.*), et vous sécherez un peu au-dessus du feu. Vous ferez de la même manière la trempe de toutes les limes qui sont en acier pur.

CHAP. XIX.

Même sujet.

Vous ferez également des limes plus petites, carrées, rondes, triangulaires, minces, que vous tremperez comme il suit. Quand elles auront été taillées avec le marteau, ou avec le fer à couper, ou avec un couteau, vous les oindrez de vieille graisse de porc; vous les entourerez de petites courroies taillées dans du cuir de bouc, et vous les attacherez avec du fil de lin. Après cela, vous les couvrirez, chacune en particulier, d'argile pétrie, et vous en laisserez la queue nue. Lorsqu'elles seront sèches, vous les mettrez au feu et vous soufflerez fortement; le cuir se brûlera; vous

retirerez promptement de l'argile, vous éteindrez dans l'eau, et après les avoir retirées vous les ferez sécher au feu.

CHAP. XX.

De la trempe du fer.

Les fers à creuser se trempent de cette manière. Lorsqu'ils auront été limés et adaptés à des manches, on en met l'extrémité au feu, et aussitôt qu'elle commencera à blanchir, on la retire et on l'éteint dans l'eau.

CHAP. XXI.

Même sujet.

On fait encore une autre trempe des instruments avec lesquels on coupe le verre et les pierres les moins dures, de la manière suivante. Prenez un chevreau de trois ans, attachez-le dans une étable, sans lui donner de nourriture durant trois jours; le quatrième jour donnez-lui de la fougère à manger et rien autre chose. Lorsqu'il aura mangé pendant deux jours, la nuit suivante enfermez-le dans un tonneau percé en dessous. Mettez sous les trous un vase, pour recueillir son urine. Lorsque vous en aurez suffisamment recueilli, pendant deux ou trois nuits, lâchez le chevreau, et trempez vos instruments dans cette urine. L'urine d'un enfant roux donne aussi pour le fer une trempe plus dure que l'eau commune.

CHAP. XXII.

Des creusets pour fondre l'or et l'argent.

Ayant toutes ces choses à votre disposition, prenez de l'argile blanche et broyez-la très-menu; prenez de vieux vases qui ont déjà servi à faire fondre de l'or et de l'argent, brisez-les en morceaux. Si vous n'en avez pas, prenez des fragments de pots blancs, mettez-les au feu jusqu'à ce qu'ils blanchissent, et s'ils n'éclatent pas, laissez refroidir et brisez en morceaux. Prenez ensuite deux parties d'argile pétrie et une troisième partie d'argile cuite; mêlez avec de l'eau tiède, triturez fortement, et faites-en des vases, grands ou petits, qui vous serviront à faire fondre l'or et l'argent. Pendant qu'ils sèchent, prenez une balance et pesez l'or ou l'argent que vous voudrez travailler. Si vous n'avez pas d'argent pur, vous le purifierez de la manière suivante.

CHAP. XXIII.

Manière de purifier l'argent.

Tamisez des cendres; mêlez-les avec de l'eau et prenez un vase d'argile éprouvé au feu, assez grand pour contenir tout l'argent que vous jugerez à propos de purifier, sans que la matière en fusion puisse déborder. Mettez des cendres dans ce vase, légères au milieu, épaisses sur les bords; puis faites sécher au charbon. Lorsqu'il sera sec, éloignez un peu les charbons du fourneau, placez-le avec les cendres, sous l'ouverture, devant le fourneau, de manière que le vent du soufflet arrive dessus; placez des charbons par-dessus et soufflez jusqu'à ce qu'il blan-

CAPUT XX.

De temperamento ferri.

Ferri quoque fossorii temperantur hoc modo. Cum limati fuerint et suis manubriis aptati, summitas eorum mittitur in ignem, et mox ut cœperit candescere, extrahitur et in aqua exstinguitur.

CAPUT XXI.

Item de eodem.

Fit etiam aliud temperamentum ferramentorum, quibus vitrum inciditur et molliores lapides hoc modo. Tolle hircum triennem, et liga eum intus tribus diebus sine cibo, quarta die da ei filicem comedere et nihil aliud. Quem cum duobus diebus comederit, sequenti nocte cooperi eum in dolio inferius perforato, sub quibus foraminibus pone aliud vas integrum, in quo colligas urinam ejus. Qua duabus vel tribus noctibus tali modo sufficienter collecta, emitte hircum, et in ipsa urina ferramenta tua tempera. In urina etiam rufi pueri parvuli temperantur ferramenta, durius quam in aqua simplici.

CAPUT XXII.

De vasculis ad liquefaciendum aurum et argentum.

Hæc omnia præ manibus habens, accipe argillam albam, et tere eam minutissime, acceptisque vasis veteribus in quibus aurum vel argentum prius infusum fuerit, comminue singulariter. Quæ si non habeas, accipe testulas ollæ albæ, et mitte eas in ignem donec candescant, et si non resiliunt, sine refrigerari et tere singulariter. Deinde pone duas partes argillæ tritæ et (1) quartam coctæ testæ, et commisceas cum aqua tepida, macera fortiter, et inde compone vascula majora et minora, in quibus liquefacias aurum et argentum. Interim vero, dum siccantur, accepta statera pondera aurum vel argentum, quod operari volueris. Quod si argentum purum non fuerit, hoc modo purifica.

CAPUT XXIII.

De purificando argento.

Cribra cineres, commiscens eos aqua, et accipe testam ollæ in igne probatam, quæ tantæ magnitudinis sit, in qua credas argentum liquefieri posse, quod purificari debet, ut non effundatur, et mitte cineres in eam, in medio tenues et circa oram spissos, et sicca ad carbones. Qua siccata, amove carbones a fornace modicum, et pone ipsam cum cineribus sub foramine ante fornacem, sic ut ventus ex folle in eam flet, superpositisque carbonibus suffla donec candescat. Deinde mitte argentum in eam, et superpone modicum plumbi, superjectisque carbonibus li

(1) Tertiam, *ex Ms. Guelph.*

quefac illud, et habeas juxta te virgam ex sepe vento siccatam, cum qua discooperies diligenter, et purgabis ab argento quicquid immunditiæ super illud videris, positoque super illud titione, hoc est ligno igne usto, sufflabis mediocriter longo tractu. Cumque plumbum hoc facto ejeceris, si videris argentum nondum purum esse, rursum appone plumbum, superpositisque carbonibus fac sicut prius. Quod si videris argentum ebullire et exsilire, scito stannum vel aurichalcum ei admistum, et confringe particulam vitri minute, et projice super argentum, plumbumque adde, appositis carbonibus fortiter suffla. Deinde respice sicut prius, et cum virgula aufer immunditiam vitri et plumbi, superpositoque titione fac sicut prius, et hoc tamdiu donec purum fiat.

chisse. Mettez-y ensuite l'argent, et placez un peu de plomb par-dessus; replacez les charbons et faites fondre. Ayez auprès de vous une baguette prise dans une haie et séchée à l'air, avec laquelle vous découvrirez le vase soigneusement, et vous enlèverez de la surface de l'argent toutes les impuretés que vous y verrez. Vous y approcherez ensuite un tison, c'est-à-dire un morceau de bois brûlé au feu, et vous soufflerez doucement à long trait. Après avoir fait cela et rejeté le plomb, si vous remarquez que l'argent n'est pas encore pur, remettez du plomb, replacez les charbons et opérez comme ci-dessus. Si vous voyez l'argent bouillir et rejaillir, vous saurez par là qu'il est mélangé d'étain ou d'auricalque; broyez alors un fragment de verre, et jetez-le sur l'argent, ajoutez du plomb, replacez les charbons et soufflez fortement. Regardez ensuite comme auparavant, et avec la baguette enlevez les impuretés du plomb et du verre; employez de nouveau le tison et agissez comme plus haut; continuez jusqu'à ce que l'argent soit purifié.

CAPUT XXIV.

De dividendo argento ad opus.

Quo purificato si calicem fabricare volueris, divide argentum æqualiter in duo, et medietatem serva ad faciendum pedem et patenam; ex altera vero facies vas, cui adjicies ex portione patenæ partem; verbi gratia, si marca argenti fuerit, adde medietati pondus duodecim nummorum, quos postea inde limabis et rades ut reddas suæ parti. Quod si plus fuerit argenti vel minus, secundum suam quantitatem addes, et post hæc unicuique parti suum pondus reddes.

CHAP. XXIV.

De la division de l'argent pour le travail.

Lorsque l'argent aura été purifié, si vous voulez faire un calice, partagez l'argent en deux parties égales, et gardez une des moitiés pour faire le pied, ainsi que la patène. De l'autre moitié vous ferez la coupe, en y ajoutant une partie de la portion de la patène; par exemple, s'il y a un marc d'argent, ajoutez à la première moitié le poids de douze écus, que vous limerez ensuite et que vous raclerez pour les rendre à leur part. S'il y a plus ou moins d'argent, vous en ajouterez suivant la quantité, et après cela vous rendrez son poids à chaque partie.

CAPUT XXV.

De fundendo argento.

His ita dispositis, mitte argentum in uno vasculorum, et cum liquefactum fuerit, projice modicum salis super illud, moxque effunde infusorium rotundum quod sit calefactum super ignem, et sit in eo cera liquefacta. Et si aliqua negligentia contigerit ut argentum fusum sanum non sit, iterum funde, donec sanum fiat (1).

CHAP. XXV.

De la fusion de l'argent.

Ces choses étant ainsi disposées, mettez de l'argent dans un des creusets, et lorsqu'il sera fondu, jetez un peu de sel par-dessus, versez aussitôt dans un moule rond chauffé sur le feu et dans lequel il y aura de la cire fondue. Et si, par suite de quelque négligence, il arrive que l'argent fondu ne soit pas sain, fondez de nouveau, jusqu'à ce qu'il devienne sain.

CAPUT XXVI.

De fabricando minore calice.

Cumque cœperis percutere, quære meditullium in eo, et fac centrum cum circino, et circa eum facies caudam quadram, in qua pedem configere debes. Cum vero sic attenuatum fuerit, ut manu plicari possit, fac interius circulos cum circino a centro usque in medium, et exterius a medio usque ad oram; et cum rotundo malleo percute interius secundum circulos, ut inde profunditatem capiat, et exterius cum mediocri super rotundam incudem secundum circulos usque ad oram, ut inde strictius fiat; et hoc tamdiu

CHAP. XXVI.

De la fabrication du petit calice.

Lorsque vous aurez commencé à battre, cherchez le milieu et marquez un centre avec le compas; vous ferez autour du point central une queue, où vous devrez attacher le pied. Lorsqu'il aura été aminci de manière à pouvoir être ployé avec la main, faites à l'intérieur des cercles avec le compas, depuis le centre jusqu'au milieu, et à l'extérieur depuis le milieu jusqu'au bord. Avec un marteau rond frappez à l'intérieur suivant les cercles, afin que de cette manière il se forme en creux, et à l'extérieur avec un marteau assez

(1) Deinde fac tibi confectionem ex fæcibus claris et sale, in qua extingues argentum quoties recoxeris. *Ex Ms. Guelph.*

petit, sur une enclume ronde, suivant les cercles, jusqu'au bord, afin qu'il devienne plus étroit; continuez à faire cela jusqu'à ce que vous lui ayez donné la forme et la grandeur que comporte la quantité de l'argent. Cela étant fait, limez à l'intérieur et à l'extérieur également, ainsi qu'autour du bord, jusqu'à ce qu'il soit entièrement uni partout. Partagez ensuite en deux, comme ci-dessus, l'autre moitié de l'argent, et à l'une des parties ôtez le poids de six écus que vous ajouterez à l'autre partie dont vous ferez le pied : en limant, vous enlèverez ce poids ajouté et vous le restituerez à l'autre partie. Fondez alors et battez le pied comme la coupe, sauf qu'au pied vous ne ferez pas de queue. Lorsqu'il aura été aminci, vous lui donnerez la profondeur à l'aide du marteau rond à l'intérieur et à l'extérieur. Vous commencerez à former le nœud, avec un marteau assez petit, sur une enclume ronde, puis sur une enclume allongée des deux côtés, jusqu'à ce que vous ayez fait un col aussi effilé que vous le voudrez. Faites bien attention, dans cette opération, de ne pas frapper plus dans un endroit que dans un autre, de peur que le nœud ne penche de quelque côté; il faut qu'il soit établi bien au milieu, également large et épais de tous côtés. Posez-le ensuite sur les charbons et emplissez de cire. Lorsqu'elle sera refroidie, tenez le pied de la main gauche, et de la main droite prenez un fer à graver délicat. Faites asseoir un enfant à côté de vous et qu'il frappe avec un petit marteau sur le fer partout où vous le poserez. Vous indiquerez ainsi un anneau qui doit se trouver tout autour de la tige entre le nœud et le pied. Lorsqu'il aura été indiqué, versez de la cire; faites recuire le pied et emplissez de nouveau, afin de marquer l'anneau plus profondément qu'auparavant. Vous continuerez la même opération, jusqu'à ce que vous l'ayez achevé également avec ses grains. Limez ensuite et raclez le nœud, autour du pied à l'intérieur et à l'extérieur, ainsi que le bord. Vous ferez au centre du nœud un trou carré, à la demande de la queue de la coupe qui le surmontera, et vous mettrez dedans une portion d'argent épaisse et ronde, percée de la même manière. Vous ferez aussi à part un anneau qui doit exister entre le nœud et la coupe supérieure, de la même grosseur et de la même forme que celui que vous avez fait au-dessous du nœud avec le fer à graver. Prenez un fer obtus, repassez-le sur une pierre unie, ensuite sur une planche de chêne, où vous aurez mis préalablement du charbon pilé; vous vous en servirez pour polir la coupe à l'intérieur et à l'extérieur, le nœud, le pied et l'anneau; vous frotterez également avec un morceau d'étoffe et de la craie broyée très-fin, jusqu'à ce que votre ouvrage soit tout à fait brillant. Après cela, fendez la queue de la coupe en quatre parties, jusqu'au milieu, avec une lime mince, renversez-la sur une enclume ronde, de manière que les bords de la coupe pendent également, placez-y l'anneau, et placez la queue dans le trou du nœud, ainsi

fac donec ei formam et amplitudinem secundum argenti quantitatem acquiras. Quo facto, rade interius et exterius æque cum lima, et circa oram, donec æqualis per omnia fiat. Deinde residuam medietatem argenti sicut supra divide in duo, et ab una parte aufer pondus sex nummorum, et adde alteri, in qua pedem facies, quod postea inde limando auferes et suæ parti reddes. Sicque funde et percute pedem sicut vas, usque dum attenuetur, excepto quod caudam non facies in eo. Quo attenuato profunditatem dabis ei cum malleo rotundo interius et exterius, incipiesque nodum formare cum mediocri malleo super rotundam incudem, et inde super longam ex utraque parte, donec collum tam gracile facias sicut volueris; hoc diligenter procurans, ne plus in uno loco percutias quam in altero, ne forte nodus se in aliquam partem inclinet, sed in medio stet, ex omni parte æque spissus et latus. Deinde pone eum super carbones, et imple cera, et cum refrigerata fuerit, tene ipsum pedem in sinistra manu, et in dextera ferrum unum ductile ac tenue; et fac puerum sedere juxta te, qui percutiat cum parvulo malleo super ferrum in quocunque loco illud posueris, et inde designabis annulum, qui inter nodum et pedem in circuitu esse debet. Quo designato, effunde ceram et recocto pede iterum imple, ut annulum profundius percutias sicut prius; sicque facies donec eum æqualiter cum suis granis perficias. Deinde lima nodum et rade, et circa pedem interius et exterius, et oram ejus; sicque facies in medio nodi foramen quadrangulum secundum quantitatem caudæ superioris vasis, et in eo pones spissam partem argenti, rotundam, eodem modo perforatam. Facies quoque annulum singulariter, qui stare debet inter nodum et vas superius, eadem quantitate et specie sicut est ille, quem ductili ferro formasti sub nodo, et accipiens ferrum obtusum fricabis super cotem æqualem, deinde super ligneum quercineum, imposito ei carbone trito, et cum eo polies ipsum vas interius et exterius, nodum et pedem et annulum, sicque fricabis cum panno et creta subtiliter rasa, donec omnino lucidum fiat opus. His ita peractis finde caudam vasis in quatuor usque in medium cum lima tenue, et eversa eam super incudem rotundam ita ut æqualiter pendeat, et superpone ei annulum, et in foramine nodi caudam, particulamque quæ inest desuper; et tenens hæc cum sinistra manu fortiter et æqualiter, et in dextera ferrum ductile mitte in nodum et fac superius percuti cum malleo mediocri donec configas firmiter. Postea funde argentum, quod limasti et rasisti, cum eo quod residuum est, et percute rotulam cum circino æquatam tantæ latitudinis quanta est altitudo calicis a pede inferius usque ad oram superius, et modice amplius, et sic percute cavum interius secundum latitudinem vasis superius, ita ut æqualiter possit in eo jacere. Et si volueris, fac circulos duos interius cum circino, et pertrahe cum subula obtusa in medio similitudinem agni, sive dexteram quasi de cœlo

descendentem et signantem, et litteras inter illos duos circulos, atque cum ferro fossorio subtiliter fode, poliens ad effectum sicut calicem.

que la petite pièce qui est par dessus. Tenez ces objets de la main gauche fortement et également, de la main droite mettez le fer ductile dans le nœud, et faites frapper endessus avec un marteau assez petit, jusqu'à ce que vous l'ayez enfoncé solidement. Faites fondre ensuite l'argent que vous avez limé et raclé, ainsi que celui qui reste, et frappez une patène arrondie au compas, d'une largeur égale à la hauteur du calice, depuis la partie inférieure du pied jusqu'au bord supérieur, et un peu plus; battez-en la cavité à la partie inférieure, selon la largeur du vase en haut, de manière qu'il puisse y entrer également. Si vous le jugez à propos, faites deux cercles à l'intérieur avec le compas, et, avec une alène émoussée, tracez au milieu la figure d'un agneau ou une main comme venant du ciel et bénissant, et des lettres entre ces deux cercles, que vous creuserez légèrement avec le fer à graver; le tout sera poli comme le calice.

CAPUT XXVII.

De majore calice et infusorio ejus.

Quod si calicem magnum argenteum fabricare volueris, quatuor, aut sex, seu decem marcarum, primo igne purgabis et probabis totum argentum, dehinc divides ordine quo supra. Post hæc accipe duos ferros æque longos et latos, ad mensuram palmi, et sicut festuca spissos, æqualiter percussos et sanos et ad runcinam diligenter æquatos; inter quos facies corrigiam ferream æqualiter percussam ac mediocriter spissam, quam complicabis in modum circuli ea amplitudine, ut tibi videatur quod possit impleri illo argento, quod in eo fundere vis. Et cum plicaveris, non conjunges capita, sed modice separabis, ut foramen appareat, per quod infundere possis. Hunc circulum aptabis inter duos ferros æqualiter, ita ut capita ipsius extra ferros parum appareant, et constringes eos tribus curvis ferris fortibus in tribus locis, videlicet inferius et ex utraque parte juxta foramen, sicque linies argillam maceratam circa circulum inter ferros et circa foramen abundanter. Quam formam, cum siccata fuerit, calefacies, et liquefactum argentum infunde. Omne aurum et argentum quod tali modo funditur, nisi contingat ex magna negligentia, semper est sanum ad operandum in eo quodcumque volueris. Circulos autem secundum quantitatem, quam infundere volueris, mensurabis, et facies majores et minores; fusum vero argentum postquam percusseris ut supra, et vasi formam dederis, imple illud cera et percute in ventre, si volueris costas æquales sive rotundas, quæ stent in circuitu sicut cochlearia, quod opus utrumque magnum ornatum dat calici. Quas costas si volueris cum nigello parare, hoc procura ut argentum spissius sit, et sic age ut una costa deauretur et altera denigretur, quas semper oportet pares esse. Quas cum percusseris, lima æqualiter et rade, et in illis quas denigrare vis, pertrahe Græca folia et fode grosso tractu, camposque eorum fodies gracilibus circulis et subtili opere, deinde compone nigellum hoc modo.

CHAP. XXVII.

Du grand calice et de son moule.

Si vous voulez fabriquer un grand calice d'argent, de quatre, de six ou de dix marcs, vous purifierez d'abord l'argent au feu et vous l'éprouverez; vous le partagerez ensuite de la manière indiquée plus haut. Après cela prenez deux fers également longs et larges, de la longueur d'une palme et de la grosseur d'une paille, également battus et sans défaut, polis au rabot avec soin. Vous ferez entre eux une attache en fer, également battue et médiocrement épaisse; vous la ploierez en forme de cercle et d'une grandeur qui vous semblera pouvoir être remplie par l'argent que vous voulez fondre dedans. Lorsque vous l'aurez ainsi ployée, vous ne joindrez pas les bouts supérieurs, vous les séparerez un peu de façon à laisser apparente l'ouverture par laquelle vous pourrez verser. Vous établirez ce cercle également entre les deux fers, de manière que les extrémités en paraissent un peu en dehors des fers, et vous les attacherez solidement avec trois fers recourbés en trois endroits différents, à savoir, à la partie inférieure et des deux côtés, près de l'ouverture. Vous enduirez alors d'argile pétrie le tour du cercle entre les fers, et autour de l'ouverture en abondance. Lorsque cette forme sera sèche, vous la ferez chauffer, et vous y verserez l'argent en fusion. Toute espèce d'or et d'argent fondu de cette manière est propre à l'exécution de toute sorte de travaux, à moins qu'on n'y apporte une grande négligence. Vous mesurerez les cercles et vous les ferez plus grands ou plus petits, selon la quantité de métal que vous aurez à verser. Lorsque vous aurez battu l'argent fondu, et que vous lui aurez donné la forme d'un vase, comme ci-dessus, remplissez-le de cire et battez sur le ventre, selon que vous désirerez des côtes planes ou rondes, qui se tiennent autour comme des cuillers : ces deux genres de travail ornent beaucoup un calice. Si vous voulez décorer ces côtes de nielle, faites en sorte que l'argent soit plus épais, et opérez de manière qu'une des côtes soit dorée et l'autre niellée : ces côtes doivent toujours être en nombre égal. Lorsque vous les aurez battues, limez et raclez-les, et sur celles que vous voudrez nieller, tracez des feuilles grecques et creusez-les d'un trait fort; vous creuserez aussi les champs de cercles légers et de travaux délicats. Composez ensuite la nielle de la manière suivante.

CHAP. XXVIII.

De la nielle.

Prenez de l'argent pur, et partagez-le en deux parties égales; ajoutez-y un tiers de cuivre pur. Lorsque vous aurez mis ces trois parties dans un creuset à fondre, mettez autant de plomb que pèse la moitié du cuivre que vous avez mêlé à l'argent; prenez du soufre jaune que vous broierez, et mettez ce plomb et une partie de ce soufre dans un petit vase de cuivre; mettez le reste du soufre dans un autre creuset. Lorsque vous aurez mis en fusion l'argent avec le cuivre, remuez également avec un charbon, et versez-y promptement le plomb et le soufre du petit vase de cuivre, et mélangez le tout fortement avec un charbon; puis versez en hâte dans l'autre creuset sur le soufre que vous y avez placé, et aussitôt après avoir déposé le vase qui a servi à verser, prenez celui dans lequel vous avez transvasé, et mettez-le sur le feu jusqu'à ce qu'il y ait fusion; remuez fortement, et coulez dans un moule de fer. Avant un entier refroidissement, frappez un peu; faites encore chauffer, battez de nouveau, et continuez jusqu'à ce qu'il soit convenablement aminci. La nature de la nielle est telle que si on la bat à froid, elle se rompt aussitôt et tombe en pièces; elle ne doit pas, cependant, être chauffée jusqu'au rouge, parce qu'elle se fond aussitôt et coule dans les cendres. Placez dans un vase profond et épais la nielle amincie; versez de l'eau par-dessus; broyez-la avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'elle soit très-menue. Otez-la et faites sécher. Mettez ce qui est fin dans une plume d'oie, et fermez. Ce qui est trop gros, replacez-le dans le vase et broyez-le derechef, et quand il aura été désséché mettez-le dans une autre plume.

CAPUT XXVIII.

De nigello.

Accipe argentum purum, et æquo pondere divide in duo, addens ei tertiam partem cupri puri. Quas tres partes, cum miseris in fusile vasculum, pondera tantum plumbi, quantum appendit medietas ipsius cupri, quod argento miscuisti, acceptumque sulphur croceum frange minutatim, et mitte plumbum et partem ipsius sulphuris super vasculum cupreum, ac reliquum sulphuris mitte in aliud vas fusile. Cumque liquefeceris argentum cum cupro, move pariter cum carbone, statimque infunde ei plumbum et sulphur ex cupreo vasculo, et rursum commisce cum carbone fortiter, et cum festinatione funde in aliud vas fusile super sulphur quod in eo miseras, moxque deposito vasculo, cum quo fuderas, accipe illud in quod fudisti, et mitte in ignem donec liquefiat, iterumque commovens funde in ferrum infusorium. Quod prius quam frigescat, percute modicum, et calefac parum, rursumque percute, sicque facies donec omnino attenuetur. Natura enim nigelli talis est, ut si frigidum percutitur, statim frangitur et resilit, nec debet sic calefieri, ut rubescat, quia statim liquescit et fluit in cineres. Attenuatum vero nigellum mitte in vasculum profundum et spissum, et superfundens aquam, confringe cum malleo rotundo, donec minutissimum fiat, ejectumque inde sicca, et quod minutum est mitte in pennam anseris atque obstrue; quod vero grossius est, iterum mitte in vas et comminue, rursumque siccatum mitte in alteram pennam.

CHAP. XXIX.

Manière de poser la nielle

Lorsque vous aurez empli plusieurs plumes de cette manière, prenez de la gomme appelée *parahas;* broyez-en une parcelle avec de l'eau dans le même vase, de manière que ce mélange rende à peine l'eau trouble. Vous commencerez par mouiller avec cette eau l'endroit que vous voudrez nieller, prenez alors une plume et faites-en tomber avec précaution avec un fer délicat la nielle broyée, de manière à couvrir; vous ferez de même partout. Préparez ensuite des charbons très-ardents, placez-y le vase, après l'avoir couvert avec soin, de manière à ce qu'aucun charbon ne soit posé ou ne tombe dessus. Lorsque la nielle sera en fusion, prenez le vase avec des tenailles, tournez-le de tous côtés, par où vous verrez la nielle couler, et faites en sorte qu'il ne tombe pas de nielle à terre. S'il y avait des traits qui n'auraient pas été entièrement remplis à un premier feu, mouillez de nouveau, recouvrez de nielle, et prenez bien soin qu'il ne soit plus nécessaire de reprendre l'opération.

CAPUT XXIX.

De imponendo nigello

Cumque sic plures pennas impleveris, accipe gummi, quod vocatur parahas (1), et particulam ejus tere cum aqua in eodem vase, ita ut ex eo vix aqua turbida fiat, et locum quem volueris denigrare cum ipsa aqua fac humidum prius, accipiensque pennam cum levi ferro excute tritum nigellum super eum diligenter donec totum cooperias, sicque per omnia facies. Deinde compone carbones copiose accensos, et in eos missum vas diligenter cooperi sic, ut super nigellum nullus carbo ponatur, nec cadat. Cumque liquefactum fuerit, tene vas cum forcipe, et verte ex omni parte, qua fluere videris, et ita convertendo cave ne in terram nigellum cadat. Quod in primo calore non fuerit plenum per omnia, denuo fac humidum, et superpone ut prius, et cave diligenter ne plus opus sit.

CHAP. XXX

Manière de fondre les oreilles du calice.

Si vous voulez mettre des oreilles à un

CAPUT XXX.

De fundendis auriculis calicis.

Si volueris aures calici apponere, mox ut

(1) Barabas, *in Cod. Guelph.*

percusseris et raseris, priusquam operis aliud in eo quid facias, accepta cera forma inde aures, et sculpe in eis dracones sive bestias aut aves, vel folia quomodocumque modo volueris. In summitate vero utriusque auris pone parum ceræ, rotundæ, sicut gracilis candela longitudine minimi digiti, sed in summitate sit aliquantulum grossior, quæ cera vocatur infusorium; quam solidabis calido ferro. Deinde accipe argillam fortiter maceratam, et cooperi diligenter utrasque aures singillatim, ita ut omnia foramina sculpturæ impleantur. Quæ cum siccatæ fuerint, iterum cooperi per omnia æqualiter, excepta summitate infusorii, et tertio similiter facies. Postmodum mitte ipsas formas juxta carbones, ut cum calefactæ fuerint, effundas ceram. Qua effusa pones eas omnino in ignem, convertens foramina per quæ cera exiit inferius, et sine donec candescant sicut carbones, statimque liquefac argentum, addens ei modicum de aurichalco Hispanico, ut, verbi gratia, si fuerit argenti dimidia marca, pondus duorum nummorum, si vero plus aut minus, e contra; et ejiciens formas ab igne siste eas firmiter, et infunde eodem loco, unde ceram effudisti. Cumque refrigerata fuerint, aufer argillam, et cum lima et ferris fossoriis adjunge eas vasi in suis locis, et subjuncturis facies duo foramina longa, unum inferius et aliud superius, quæ foris non appareant, in quibus junges singillatim duos clavos latos, quos facies transire vas per duo foramina ex utraque parte superius et inferius, et configes interius atque solidabis hoc modo.

calice, dès que vous l'aurez battu et raclé, et avant d'y faire aucun autre travail, prenez de la cire et faites-en le modèle en cire, sculptez-y des dragons, des animaux ou des oiseaux, ou des feuillages, de la manière qui vous plaira. Au bout de chaque oreille, mettez un peu de cire, arrondie comme une petite bougie, de la longueur du petit doigt, mais un peu plus grosse à l'extrémité; cette cire s'appelle l'entonnoir; vous la souderez avec un fer chaud. Prenez ensuite de l'argile fortement pétrie et couvrez-en avec précaution chaque oreille, l'une après l'autre, de sorte que tous les creux de la sculpture soient bien remplis. Lorsqu'elles seront sèches, couvrez-les de nouveau partout également, excepté l'extrémité de l'entonnoir; vous ferez de même une troisième fois. Après cela, placez les moules auprès du feu, afin d'en verser la cire, lorsqu'ils seront échauffés. Lorsque la cire en aura été versée, vous les mettrez entièrement dans le feu, en plaçant en bas les ouvertures par lesquelles la cire est sortie; laissez-les jusqu'à ce qu'ils soient ardents comme les charbons. Faites fondre l'argent aussitôt, en y ajoutant un peu d'auricalque d'Espagne, de manière, par exemple, s'il y a un demi-marc d'argent, à en mettre le poids de deux écus, et en proportion, s'il y en a plus ou moins. Otez les moules du feu, établissez-les solidement, et coulez par l'endroit où vous avez versé la cire. Lorsque le tout aura été refroidi, enlevez l'argile, et au moyen de la lime et des fers à creuser ajustez les oreilles au vase à la place qu'elles doivent occuper; aux jointures vous ferez deux longues ouvertures, l'une en haut et l'autre en bas, qui ne paraissent point au dehors. Dans chacune vous adapterez deux grands clous que vous ferez sortir du vase par deux ouvertures, de chaque côté, en haut et en bas; vous les ficherez à l'intérieur et vous les consoliderez de cette manière.

CAPUT XXXI.

De solidatura argenti.

Pondera duas partes argenti puri, et tertiam cupri rubri, et confunde atque subtiliter lima in vase mundo, et mitte in pennam. Deinde tolle vini petram, quæ crescit interius circa vasa, in quibus optimum vinum diu jacet, et particulas ejus liga in panno, et mitte in ignem ut comburatur tamdiu donec nullus inde fumus procedat. Quo ab igne levato et refrigerato, exsuffla cineres panni et illud ustum tere in cupreo vase cum rotundo malleo, admista aqua et sale ut sit spissum sicut fex; quod cum ligno tenui linies circa clavos interius et exterius, et excuties cum brevi ferro limatum argentum desuper, sicque siccabis. Iterum linies mixturam illam desuper spissius quam ante, et mittes in ignem, adhibitisque carbonibus, diligenter cooperies, leniterque sufflabis longo flatu, donec solidatura liquefiat sufficienter; eductumque vas ab igne et modice refrigeratum lavabis, et si firmi sunt clavi bene; sin autem, rursum fac eis, sicut prius. Cumque firmi fuerint, elima eos interius et rade æqualiter, ut nullus considerare queat in quo loco steterint, appositasque

CHAP. XXXI.

De la soudure de l'argent.

Pesez deux parties d'argent pur et un tiers de cuivre rouge, limez fin et mélangez dans un vase propre, mettez ensuite dans une plume. Prenez ensuite du tartre de vin, qui s'amasse à l'intérieur des vases où l'on a tenu longtemps de bon vin; attachez-en des parcelles dans un linge, faites brûler dans le feu, jusqu'à ce qu'il ne s'en échappe plus de fumée. Otez-le du feu, laissez refroidir, soufflez les cendres du linge brûlé, et broyez ce qui a été soumis à l'action du feu dans un vase de cuivre avec un marteau rond, en y mêlant de l'eau et du sel, pour qu'il devienne épais comme de la lie. Avec un petit morceau de bois, vous couvrirez de ce mélange les clous à l'intérieur et à l'extérieur: avec un fer court vous ferez tomber dessus de la limaille d'argent, et vous ferez sécher. Vous passerez un nouvel enduit de ce mélange plus épais que le premier; vous exposerez au feu, ayant approché des charbons, vous couvrirez avec soin, vous soufflerez doucement à longue haleine, jusqu'à ce que la soudure soit suffisamment fondue. Vous retirerez le vase du feu et vous le laverez, après

qu'il se sera un peu refroidi, si les clous sont bien solides; s'ils ne le sont pas, recommencez l'opération comme ci-dessus. Lorsque les clous seront solides, retouchez-les à la lime intérieurement et raclez également, de manière qu'on ne puisse pas distinguer l'endroit où ils se trouvent. Joignez de nouveau les oreilles appliquées à l'extérieur. Faites ensuite par le milieu des oreilles, contre les clous, des petites ouvertures, et dans le même endroit, au delà des clous semblablement, dans lesquels vous les ficherez quand tout l'ouvrage sera achevé, mais de manière que personne ne puisse apercevoir comment ils adhèrent. Après cela ciselez et fouillez les oreilles avec soin avec des limes et des instruments en fer, et si vous voulez y faire des nielles, vous agirez de la manière suivante.

CHAP. XXXII.

Manière de poser la nielle.

Lorsque vous aurez mélangé et fondu la nielle, vous en prendrez une partie et vous la battrez carrée, longue et fine. Prenez ensuite l'oreille avec des tenailles, et faites chauffer au feu jusqu'au rouge; avec une autre tenaille longue et grêle tenez la nielle et frottez sur tous les endroits que vous voudrez nieller, jusqu'à ce que tous les traits soient remplis. Otez du feu, et, avec une lime plate, unissez avec soin, jusqu'à ce que l'argent paraisse, de manière à ce que vous aperceviez à peine les traits. Alors, avec le fer à couper râclez, faites disparaitre les rugosités: vous dorerez le reste. Vous préparerez la dorure comme il suit.

CHAP. XXXIII.

De la cuisson de l'or.

Prenez de l'or quel qu'il soit, battez-le jusqu'à ce qu'il soit réduit en lames minces, de la largeur de trois doigts et de la plus grande longueur que vous pourrez. Coupez ensuite en parties égales en longueur et en largeur, joignez-les ensemble, et percez partout avec un petit fer à racler. Après cela prenez deux vases de terre éprouvés au feu, assez grands pour contenir l'or; broyez en petits morceaux une tuile ou de l'argile à potier brûlée et rouge; lorsqu'elle sera broyée, partagez-la en deux parties égales; ajoutez-y un tiers de sel d'un poids égal, qui soit arrosé un peu d'urine et mêlé de manière à ce que les parties n'en soient pas unies, mais seulement humectées à peine, mettez-en un peu sur un des vases, selon l'espace occupé par l'or en largeur, ensuite une partie d'or, puis le mélange, et ensuite de l'or qui doit toujours être recouvert par le mélange, de peur que l'or ne touche à l'or; remplissez ainsi le vase jusqu'au haut, et couvrez par-dessus avec un autre vase; vous luterez soigneusement avec de l'argile mêlée et pétrie, et vous approcherez du feu, pour faire sécher. Cependant construisez un fourneau en pierres et en argile, haut de deux pieds, large d'un pied et demi, large en bas, étroit en haut, avec une ouverture au milieu, où il y aura, en saillie, trois pierres plus longues et dures, qui puissent supporter plus longtemps la flamme, sur lesquelles vous poserez les vases

exterius auriculas rursum diligenter adjunge. Deinde fac per medium auricularum contra clavos subtilia foramina, et in eodem loco ultra clavos similiter, in quibus eos configes omni opere consummato, sic ut nemo percipiat qualiter adhæreant. Post hæc sculpe et fode ipsas auriculas studiose cum limis et ferramentis, et si quid volueris in eis denigrare, hoc modo facies.

CAPUT XXXII.

Item de imponendo nigello.

Cum miscueris et (1) fuderis nigellum, partem unam inde tolles et percuties quadrangulam, longam et gracilem. Deinde accipe auriculam cum forcipe, et calefac in igne donec rubescat, et cum altero forcipe longo et gracili tene nigellum et frica super omnia loca quæ denigrare volueris, donec tractus omnes pleni sint; ablatumque ab igne cum lima æquali diligenter plana, donec argentum sic appareat, ut vix tractus considerare possis, et sic cum rasorio ferro lima, rugas diligenter erade, et quod reliquum est deaurabis. Quod deauratum hoc modo compones.

CAPUT XXXIII.

De coquendo auro.

Tolle aurum qualecunque sit, et percute donec tenues laminæ fiant, latitudine trium digitorum et longitudine quantum possis. Deinde incide partes ut æque longæ et latæ sint, et conjunge eas pariter atque perfora per omnia cum rasorio ferro tenui. Postea accipe duas testas ollæ igne probatas tantæ magnitudinis ut aurum in eis possit jacere, et frange tegulam minutatim, sive argillam fornacis arsam et rubicundam, comminutam pondera in duas partes æquales, et adde ei tertiam partem salis eodem pondere, quæ modice aspersa cum urina commisceatur, ita ut non adhæreant sibi, sed vix madida sint, et mitte inde parum super unam testam juxta latitudinem auri, deinde ipsius auri unam partem, rursumque confectionem, et iterum aurum quod semper confectione ita cooperiatur, ne aurum auro tangatur, sicque imple testam usque ad summum, et desuper cooperi cum altera testa, quas diligenter circumlinies argilla mixta et macerata, ponesque ad ignem, ut siccetur. Interim compone furnum ex lapidibus et argilla, altitudine duorum pedum, et latitudine pedis et dimidii, inferius latum, superius vero strictum, ubi foramen sit in medio, in quo eminebunt tres lapides longiores et duri, qui possint flammam diu sustinere, super quos pones testas cum auro, et cooperies aliis testis abundanter. Deinde suppone ignem et ligna, et cave ne deficiat ignis copiosus per spa-

(1) *Vitiose* foderis *in hoc manuscr.*

tium diei ac noctis. Mane varo ejiciens aurum, rursum funde, percute et impone furno sicut prius. Iterum autem postdiem et noctem aufer, et admiscens ei modicum cupri funde sicut prius, et repone super furnum. Cumque tertio deposueris, lava diligenter et sicca; sicque ponderans vide quantum desit, deinde complica et serva.

avec l'or, vous couvrirez avec d'autres vases en abondance. Placez dessous du feu et du bois, et veillez à ce qu'il y ait un feu ardent pendant l'espace d'un jour et d'une nuit. Le matin, ôtant l'or, refondez, battez, mettez au fourneau comme la première fois. Après un jour et une nuit enlevez derechef, ajoutez un peu de cuivre rouge, fondez comme ci-dessus, et remettez sur le fourneau. Lorsque vous aurez ôté une troisième fois, lavez avec soin et faites sécher. Pesez alors pour voir combien il y a eu de déchet, enveloppez ensuite et gardez.

CAPUT XXXIV.

Item unde supra.

Si vero parum fuerit auri, quod coquere vis, ipsum percute, et compone in testas sicut superius. Postea accipe ollam novam et frange in fundo unum foramen, et circa latus quatuor, et fac in argilla breve vasculum cum tribus pedibus sic ab invicem separatis, ut possit stare super foramen, quod est in fundo ollæ; super quod cum siccatum fuerit pones testas cum auro, et elevabis ollam super tres lapides a se aliquantulum remotos æque spissos, et immitte carbones ardentes, deinde extinctos, sicque quoties defecerint superpone frigidos, et nunquam patieris testas nudas esse ab igne. Interdum vero cum gracili ligno per (1) foramen immisso move carbones, et inferius similiter, ut cineres exeant et ventus aditus habeat. Sicque facies cum carbonibus in olla, sicut superius cum lignis in furno.

CHAP. XXXIV.

Même sujet.

Si l'or que vous voulez cuire est en petite quantité, battez-le et placez-le dans des vases, comme ci-dessus. Après cela prenez un vase de terre neuf, percez-en le fond d'une ouverture, et les côtés de quatre ouvertures; faites en argile un petit vase à trois pieds séparés les uns des autres, de manière qu'il puisse se tenir sur l'ouverture qui est au fond du vase. Vous mettrez par-dessus, lorsque cela sera sec, les vases avec l'or; vous élèverez le vase neuf sur trois pierres épaisses, éloignées un peu et également les unes des autres. Mettez-y des charbons ardents, puis des charbons éteints; à chaque fois qu'il en manquera superposez des charbons froids, et ne souffrez jamais que les vases soient dépourvus de feu. De temps en temps remuez les charbons avec une légère tige de fer que vous passez par une des ouvertures; faites de même à la partie inférieure, afin que les cendres tombent et que l'air ait accès. Vous agirez avec les charbons dans le vase, comme plus haut avec du bois dans le fourneau.

CAPUT XXXV.

De molendo auro.

Coctum vero pleniter aurum si molere volueris, mitte inde super testam octo (2) denariorum et pondera octies tantum vivi argenti, cui statim inmitte aurum et frica donec album fiat, atque particulatim confringe. Tolle quoque unum vasculum ex his, in quibus aurum vel argentum funditur, quod tamen ad istud opus spissius illis debet esse, et mitte in ignem donec candescat; ferrum etiam gracile et curvum, in uno capite manubrio infixum, in altero vero habens nodum rotundum, mitte similiter in ignem, et cum utrumque canduerit, tene forcipe vasculum super scutellam latam, siccam, et funde in illud vivum argentum cum auro, et festinanter cum ferro curvo et candente frica illud et mole, donec nihil sentias in vasculo, nisi humorem, moxque effunde in aquam. Ejecta vero aqua illa, mitte aurum in manum sinistram, et lava diligenter, probans digito, si bene molitum sit; et si est, pone super pannum lineum mundum, et jacta hac et illac, donec siccetur aqua.

CHAP. XXXV.

Manière de moudre l'or.

Si vous voulez moudre de l'or parfaitement cuit, mettez-en sur un têt la valeur de huit deniers; pesez du vif-argent huit fois autant; mêlez-le sur-le-champ avec l'or, frottez jusqu'à ce qu'il soit blanc, et broyez par parties. Prenez aussi un petit vase du genre de ceux dans lesquels on fond l'or ou l'argent, mais qui pour cet ouvrage doit être plus épais, et mettez dans le feu jusqu'à ce qu'il soit ardent. Mettez également au feu un fer effilé et recourbé, fixé dans un manche par une de ses extrémités, et ayant l'autre extrémité terminée par un nœud. Lorsque ces deux objets seront échauffés, tenez le petit vase avec des tenailles sur une écuelle large, bien sèche, et versez-y le vif-argent avec l'or. Avec le fer recourbé et chaud frottez et moulez-le en hâte, jusqu'à ce que vous ne sentiez dans le vase rien que du liquide; versez aussitôt dans l'eau. Après avoir jeté cette eau, mettez l'or dans votre main gauche, et lavez-le avec soin, en éprouvant avec le doigt s'il a été bien moulu; si cela est, placez-le dans un linge propre, et agitez en tous sens pour le faire sécher.

CAPUT XXXVI.

Item alio modo.

Quod si natura auri talis est, ut sic non

CHAP. XXXVI.

Même sujet; autre procédé.

Si l'or est d'une qualité telle que vous ne

(1) Foramina, *imo.*

(2) Nummorum. *Cod. Guelph.*

puissiez le moudre de cette manière, prenez une pierre unie, et au milieu faites un trou de la largeur et de la profondeur de trois doigts. Préparez une pierre plus dure que la première, mais assez petite pour être tournée dans cette ouverture, et assez longue pour pouvoir être placée et assujettie dans un bois, lequel bois aura une longueur de trois aunes, et, à la partie inférieure, où la pierre doit être placée, il aura la grosseur de la jambe. Au-dessus de cette pierre, à la hauteur d'un demi-pied, ce même bois doit être percé pour y joindre un autre bois mince de la largeur de deux palmes, terminé par une queue qui traversera l'ouverture du long bois. Sur le bois mince on liera une pierre de la grandeur du pied; à partir de cette pierre, le bois en haut sera léger, arrondi et uni de manière à pouvoir être tourné entre les mains. Ces choses étant ainsi disposées, posez la plus grande pierre dans un bassin ou dans un vase de bois uni, et faites en sorte que la pierre soit solide, ainsi que le vase. Lorsque vous aurez mis l'or avec le vif-argent dans le creux et par-dessus du sable et de l'eau, placez dedans la petite pierre qui est jointe au bois, tenez le même bois par la partie supérieure et tournez-le un peu entre vos mains, et aussitôt, par l'impulsion de la pierre elle-même qui est attachée en bas, il suivra le mouvement de rotation; par ce mouvement vous continuerez à moudre pendant deux ou trois heures. De temps en temps regardez et éprouvez avec le doigt, et mettez de nouveau du sable et de l'eau. Lorsque par l'effet du double mouvement de rotation le sable commencera à bouillonner et à se répandre sur la pierre, avec un bois long et grêle recueillez-le et replacez-le toujours dans le creux, de peur que l'or ne s'échappe avec le sable sans être moulu. Lorsqu'il aura été complétement moulu, on le retirera, on le lavera, et on le fera sécher, comme ci-dessus; on le placera sur une balance. S'il manque quelque chose au poids, il faut laver les impuretés qui coulent de la pierre, et on le retrouvera; à cause de cela, on dépose la même pierre dans un vase. De cette manière encore on peut moudre de l'argent très-pur, battu en lames très-minces et mêlé avec du vif-argent, parce qu'on ne peut pas le moudre dans un vase chauffé avec un fer chaud. On les mélange de manière qu'il y ait cinq parties en poids de vif-argent et une partie d'argent pur.

possis molere, accipe lapidem æqualem, et in medio ejus fac foramen latitudine trium digitorum et simili profunditate. Deinde para tibi lapidem duriorem illo, sic gracilem, ut possit in illo foramine converti, et sic longum, ut possit in lignum figi et firmari, quod lignum sit longitudine trium ulnarum, et, in inferiori parte, in qua lapis jungendus est, sit grossitudine unius tibiæ. Super quem lapidem, altitudine dimidii pedis, transforetur ipsum lignum, cui jungatur aliud lignum tenue latitudine duarum palmarum in quo cauda fiat, quæ foramen longi ligni pertranseat, super quod tenue lignum ligetur lapis magnitudine unius pedis, a quo lapide fiat sursum lignum gracile et rotunde incisum atque planum, ita ut inter manus possit volvi. His ita compositis, pone majorem lapidem in pelvim sive in vas ligneum æquale, et vide ut lapis firmiter jaceat, et vas firmiter stet. Cumque aurum cum vivo argento in foramen ejus miseris, et sabulum desuper atque aquam, impone lapidem minorem, qui ligno junctus est, tenensque in superiori parte ipsum lignum, converte modicum inter manus tuas, et mox per impulsum illius lapidis, qui ligatus est inferius, circumferetur, sicque circumferendo mole per quatuor vel tres horas. Interdum vero respice et proba digito, et rursum immitte sabulum cum aqua. Cumque girando et regirando ipsum sabulum cœperit ebullire et per lapidem diffundi, cum ligno gracili longo et tenue recollige semper et in foramen repone, ne forte aurum cum sabulo egeratur et non molatur. Quod cum pleniter molitum fuerit, ejiciatur et lavetur et siccetur ut supra, ponaturque super libram. Si vero quicquam defuerit, laventur sordes qui fluunt de lapide, et sic invenitur, quia idcirco idem lapis in vase ponitur. Hoc modo etiam argentum purum tenuissime percussum et vivo argento mixtum moli debet, quia in calido vasculo cum calido ferro moli non valet. Sic autem commisceatur ut vivi argenti sint quinque pondera, et sextum sit argentum purum

CHAP. XXXVII.

Continuation du même sujet.

Vous pourrez aussi moudre l'or plus légèrement de la manière suivante. Prenez un grand vase de terre éprouvé au feu, et posez-le sur des charbons jusqu'à ce qu'il soit entièrement ardent; mettez dedans l'or mêlé de vif-argent et broyé menu. Tenez le vase avec des tenailles et agitez la main également; vous verrez bientôt comment l'or se fond et se mêle avec le vif-argent. Lorsqu'il sera entièrement liquéfié, versez dans l'eau, lavez et séchez comme plus haut. Ayez grand soin de ne moudre ni dorer quand vous êtes à jeun, parce que les vapeurs du

CAPUT XXXVII.

Item unde supra.

Potes etiam aurum levius molere hoc modo. Accipe testam ollæ capacem igne probatam, et pone in carbones donec omnino candescat, et mitte in eam aurum vivo argento mixtum ac minutatim confractum, tenensque cum forcipe vibra manum æqualiter, et mox videbis quomodo liquefiat aurum et commisceatur vivo argento. Cumque omnino liquidum fuerit, mox funde in aquam atque lava et sicca ut supra. Hoc omnino cave, ne jejunus molas aut deaures, quia fetor vivi argenti magnum periculum est jejuno stomacho et infirmita-

tes diversas generat, contra quas uti debes zituar (1) et bacas lauri, pipere et allio atque vino. Posthæc appende ipsam deauraturam in statera, et divide in duo, et medietatem ejus rursum in duo, donec invenias singulos denarios, et mitte eos sigillatim in pennas anseris, ut scias quantum unicuique loco deaurando superponas. Deinde percute partem cupri rubri in similitudinem fossorii ferri et infige manubrio, summitatemque ejus lima et rade rotundam et aliquantum tenuem, quam fricabis vivo argento donec alba fiat, ut inde possis deaurare. Postea facies confectionem ad invivandum opus deaurandumque hoc modo.

vif-argent sont très-dangereuses pour un estomac à jeun, et qu'il engendre diverses maladies contre lesquelles vous devez employer le zédoaire, des baies de laurier, le poivre, l'ail et le vin. Après cela placez la dorure dans une balance, partagez-la en deux parties; divisez chaque moitié en deux parties, jusqu'à ce que vous ayez retrouvé le poids de chaque denier; mettez-le à part dans un tuyau de plume d'oie, afin de savoir ce que vous mettez sur chaque endroit que vous avez à dorer. Battez ensuite un morceau de cuivre rouge en forme de fer à creuser et fichez-le dans un manche; limez et raclez le bout pour le rendre rond et mince; vous le frotterez avec du vif-argent jusqu'à ce qu'il soit blanc, afin de vous en servir pour dorer. Vous ferez ensuite une préparation propre à raviver l'ouvrage qui doit être doré : vous agirez comme il suit.

CAPUT XXXVIII.

De invivandis et deaurandis auriculis.

Sume vini lapidem, de quo supra diximus, et tere diligenter super lapidem siccum, addesque ei tertiam partem salis, et mitte in testam ollæ capacem, infundensque ei aquam illam, in quam projecisti aurum noviter molitum, atque imponens modicum vivi argenti, mitte super carbones donec calidum fiat, et cum ligno commove. Habeas etiam setas porci grossitudine trium digitorum aut quatuor, ferro colligatas in medio, duas partes mundas, cum quibus lavabis aurum et argentum, et duas cum quibus deaurabis, unam siccam, alteram humidam. His omnibus hoc ordine compositis, accipe auriculas argenteas ad manus, et panniculum lineum complicatum tinge in confectionem calidam, cum quo fricabis omnia loca quæ deaurare volueris in eis. Cumque invivare volueris, calefac eas super carbones et cum setis ipsa confectione humidis frica illas fortiter, donec omnes fossuræ vivo argento fiant albæ, interdum calefaciendo et interdum fricando, et ubi cum setis non potueris pertingere, cum cupro deauratorio et ligno gracili fricabis, faciens hoc super scultellam deauratoriam ligneam, quæ sit ad modicum opus tornatilis; capax, et ad magnum quadra, cava et æqualis. Deinde super ipsam scultellam incide deauraturam minutatim cum cultello, et cum cupro deauratorio pone diligenter per omnia, et humidis setis æqua, atque cum forcipe longo et gracili in anteriori parte duobus panniculis involuto levabis, et pones super carbones donec calefiat, et setis rursum æquabis, sicque tamdiu facies usque dum aurum per omnia adhæreat. Secundo incide aurum et cum cupro superpone, atque cum igne et setis fac sicut superius. Tertio vero similiter facies. Cumque tertia vice aurum cœperit siccari, cum siccis setis fricabis, donec incipiat pallescere. Si vero ex negligentia contigerit, ut aliqua macula appareat in argento, ubi aurum tenue sit et inæqualiter positum, cum cupro superpone, et cum siccis setis æqua, donec per omnia æquale sit. Quod cum vi-

CHAP. XXXVIII.

Manière de raviver et de dorer les oreilles.

Prenez du tartre de vin, dont nous avons parlé déjà, et broyez-le soigneusement à sec sur une pierre, en y ajoutant un tiers de sel. Mettez dans un grand vase de terre, versez par-dessus l'eau dans laquelle l'or vient d'être moulu, et après y avoir mis un peu de vif-argent, placez sur les charbons, jusqu'à ce que le mélange soit chaud, et remuez avec un bois. Ayez aussi des soies de porc de la grosseur de trois ou quatre doigts, attachées à un fer par le milieu; deux brosses propres pour laver l'or et l'argent et deux pour dorer, l'une sèche et l'autre humide. Toutes ces choses étant ainsi préparées, prenez à la main les oreilles d'argent, trempez dans le mélange chauffé un petit morceau de linge replié, vous en frotterez tous les endroits que vous voulez dorer. Pour raviver, faites-les chauffer sur les charbons et frottez-les fortement avec une brosse humectée du même mélange, jusqu'à ce que tous les creux soient blanchis par le vif-argent; chauffez et frottez alternativement. et aux endroits où vous ne pourrez atteindre avec les soies, vous frotterez avec le cuivre à dorer et avec un bois effilé; vous ferez cette opération sur une écuelle en bois destinée à la dorure, et qui pour un ouvrage peu considérable sera large et faite au tour, et, pour un travail important, carrée, creuse et unie. Ensuite, sur cette même écuelle coupez la dorure en petits morceaux avec un couteau et posez avec soin partout avec le cuivre à dorer, égalisez avec les soies mouillées. Vous lèverez l'ouvrage avec de petites tenailles allongées, enveloppées à leur partie antérieure de linges fins; vous poserez sur les charbons jusqu'à ce que cela soit chaud, et vous égaliserez de nouveau avec les soies; vous ferez cela jusqu'à ce que l'or soit partout adhérent. Coupez de l'or une seconde fois et mettez-le avec le cuivre à dorer, mettez au feu et faites comme ci-dessus. Agissez encore une troisième fois de la même manière. Lorsque, pour la troisième fois, l'or commencera à se sécher, vous le

(1) Ziduar, *Cod. Guelph.*

frotterez avec les soies sèches, jusqu'à ce qu'il commence à pâlir. Si par suite de négligence il arrive qu'on découvre quelque tache sur l'argent, où que l'or soit trop peu épais et posé d'une manière inégale, ajoutez-en avec le cuivre, égalisez avec la brosse sèche, jusqu'à ce qu'il soit égal partout. Cela étant reconnu, mettez dans l'eau et lavez avec les soies propres; replacez sur les charbons et faites chauffer jusqu'à ce qu'il devienne tout à fait jaune.

deris, mitte in aquam et mundis setis lava, rursumque ponens super carbones tandiu calefac, donec omnino croceum fiat.

CHAP. XXXIX

Manière de polir la dorure.

Prenez des fils d'auricalque très-fins, et ployez-les de manière que les plis soient de la longueur du doigt; lorsqu'ils seront quadruples, attachez-les avec un fil de lin, pour qu'ils ne fassent qu'un, pour ainsi dire. Faites-en ainsi quatre, cinq, ou six, de manière que l'un ait trois plis, l'autre quatre, l'autre cinq, et ainsi de suite jusqu'à huit. Tous étant ainsi liés à part, faites une petite ouverture dans un bois, dans laquelle vous placerez un de ces petits paquets; versez-y du plomb, de sorte qu'après être refroidi et ôté, les plis soient adhérents entre eux, comme s'ils étaient fichés dans une petite boule de plomb. De la même manière, faites à chaque paquet une boule de plomb semblable; coupez tous les plis à l'autre extrémité, limez et raclez-en le sommet afin qu'il soit rond : vous vous en servirez, comme si vous buriniez, pour polir dans l'eau pure et dans un vase propre, les oreilles, après qu'elles ont été dorées. Lorsque vous les aurez ainsi polies, placez-les sur les charbons jusqu'à ce qu'elles deviennent de couleur fauve par l'effet de la chaleur, et qu'elles perdent l'éclat qu'elles avaient acquis par le poli. Vous les éteindrez dans l'eau et vous les polirez derechef comme en burinant, jusqu'à ce qu'elles aient obtenu un très-vif éclat; après quoi vous les colorerez à l'aide de la préparation suivante.

CAPUT XXXIX

De polienda auratura.

Tolle fila ex aurichalco gracilia complicans ea, ita ut plicaturæ sint ad longitudinem digiti; et cum quadruplices fuerint, colliga eos filo lineo, ut sit quasi una pars. Ex his partibus fac quatuor aut quinque, vel sex, ita ut una pars habeat tres plicaturas, alia quatuor, tertia quinque, et sic ascendendo usque ad octo. Quibus omnibus singillatim colligatis, fac modicum foramen in ligno, in quod pones ex his particulis unam, et infunde plumbum, ita ut cum frigidum fuerit et extraxeris, adhæreant sibi ipsæ plicaturæ quasi plumbeo nodo infixæ. Hoc modo fac singulis partibus singulos nodos plumbeos, et incidens plicaturas omnes jam in altera parte, lima et rade summitates earum, ut rotundæ fiant et æquales; cum quibus quasi sculpendo, polieris, polies auriculas deauratas in aqua pura et vase mundo. Quas cum extremi parte sculpendo polieris, pone super carbones donec calefactæ in fulvum colorem convertantur, et perdant claritatem quam poliendo acceperant, exstinctasque in aqua rursum diligenter sculpendo polies, donec eximium fulgorem accipiant, sicque colorabis eas tali confectione.

CHAP. XL.

De la coloration de l'or.

Prenez du noir; mettez-le dans un vase de terre propre et éprouvé au feu, approchez du feu jusqu'à ce qu'il se fonde et se durcisse. Otez ensuite du vase, et mettez sous les charbons eux-mêmes, couvrez avec soin, et soufflez avec un soufflet, jusqu'à ce qu'il soit brûlé et qu'il ait pris une couleur rouge. Otez-le aussitôt du feu, et quand il sera refroidi, broyez-le dans une écuelle de bois avec un marteau de fer, en y ajoutant un tiers de sel; détrempez avec du vin ou de l'urine et broyez encore fortement, jusqu'à ce que cela devienne épais comme de la lie. Avec une plume, couvrez de cette préparation tout ce qui a été doré, de manière qu'on n'aperçoive pas l'or; posez sur les charbons, jusqu'à ce qu'elle soit desséchée, et que de tous les côtés il sorte un peu de fumée; enlevez aussitôt du feu, mettez dans l'eau et nettoyez avec la brosse propre; faites sécher enfin sur les charbons et enveloppez d'un linge propre, jusqu'au refroidissement.

CAPUT XL

De colorando auro.

Sume atramentum, mitte in testam ollæ mundam et igne probatam, ponens super carbones, donec omnino liquefiat et indurescat. Deinde aufer a testa et mitte sub ipsos carbones, atque cooperi diligenter, et cum folle suffla, donec comburatur et in rubeum colorem convertatur. Statim ablatum ab igne cum refrigeratum fuerit, tere in scutella lignea cum ferreo malleo, addens ei tertiam partem salis, temperansque cum vino sive urina, rursum fortiter tere, donec spissum fiat sicut fex. Ex hac confectione cum penna cooperi quod deauratum est, sic ut nihil auri appareat, et pone super carbones, donec exsiccetur, et fumus ex omni parte modicum procedat, et mox auferens ab igne mitte in aquam, lavans diligenter cum setis mundis, rursumque exsiccans super carbones, involve panno mundo donec refrigeretur.

CAPUT XLI.

De poliendo nigello.

Tenens vero illud in eodem panno, rade diligenter omnia loca quæ nigello denigrata sunt, cum ferro rasorio.

Post hæc habeas (1) lapidem nigrum et mollem, qui leviter possit incidi et pene cum ungue radi, et cum illo fricabis nigellum cum saliva madefactum diligenter ac æqualiter per omnia, donec tractus omnes aperte videantur et omnino æquum sit. Habeas etiam lignum de arbore tilia, grossitudine et longitudine minimi digiti, siccum et æqualiter incisum ; super quod pones pulverem illum humidum, qui procedit de lapide et saliva in fricando, et cum ipso ligno ac eodem pulvere diutissime fricabis nigellum, et leviter semperque adde salivam ut humidum sit, donec lucidum fiat per omnia. Deinde tolle sepum de foramine auriculæ tuæ, et cum exterseris nigellum lineo panno subtili, per omnia linies, et cum corio hyrcino sive cervino leniter fricabis donec omnino clarum fiat.

CHAP. XLI

Manière de polir la nielle.

Tenez cet objet dans le même morceau de linge et raclez soigneusement avec le fer à racler tous les endroits qui ont été niellés.

Après cela ayez une pierre noire et tendre, qui puisse se couper légèrement et être rayée presque avec l'ongle. Vous en frotterez la nielle que vous humecterez de salive également partout, jusqu'à ce que tous les traits se voient clairement et que tout soit égalisé. Ayez aussi un morceau de bois de tilleul, de la grosseur et de la longueur du petit doigt, bien sec et taillé à plat. Vous placerez dessus de la poussière humide qui provient de la pierre et de la salive dans le frottement, et avec ce bois et cette poussière vous frotterez très-longtemps la nielle, en y ajoutant un peu de salive pour conserver l'humidité, jusqu'à ce qu'on ait obtenu un brillant parfait. Prenez ensuite du cérumen dans le trou de votre oreille, et vous en enduirez partout la nielle, après l'avoir essuyée avec du linge fin ; vous frotterez enfin légèrement avec un cuir de bouc ou de cerf, afin de donner tout l'éclat possible.

CAPUT XLII.

De ornatu vasis calic s.

Tali modo auriculis pleniter perfectis, accipe vas calicis, cujus costas superius denigrasti dimidias, et illas, quas inter has absque nigello reliquisti, lima æqualiter et rade, ac pertrahe in eis opus quodcunque volueris, sic tamen ut aliquantulum discrepet ab omni opere nigelli, atque cum fossorio ferro gracili subtiliter fode. Post hæc deaurabis eas, totumque vas interius et exterius excepto nigello, et polies atque colorabis sicut auriculas. Deinde cooperies et circumligabis rotundam incudem cum pergameno æquali, super quam pones vas, quod teneat puer ante te sedens utrisque manibus, coaptans unamquamque costam incudi æqualiter, secundum quod ei jusseris. Interim tolle ferrum gracile, quod foramen habet in cuspide, cujus percussura subtilissimum circulum fac, et cum illo implebis omnes campos in deauratis costis, desuper cum malleo leniter percutiendo, et opere punctorio unumquemque circulum alteri ordinatim conjungendo. Quo expleto, mitte vas super carbones, donec illæ percussuræ interius fulvum colorem recipiant, nigellum autem limabis et polies sicut superius. Deinde conjunge auriculas unamquamque in suo loco, et trans foramina, quæ in eis sunt, configе eas aureis clavis cum gracili malleo ferreo desuper feriendo, et altero ferro subposito donec firmiter stent, et rade diligenter atque poli cum obtuso ferro ipsas percussuras, ut nemo percipere possit, qualiter adhæreant.

CHAP. XLII.

De l'ornement de la coupe du calice.

Lorsque vous aurez entièrement achevé les oreilles, prenez la coupe du calice, dont vous avez niellé la moitié des côtes ; limez et raclez celles qui se trouvent entre celles-ci et que vous n'avez pas niellées ; faites-y au trait les ornements que vous voudrez, mais qui devront néanmoins différer de ceux de la nielle, et gravez-les délicatement au burin. Après cela vous les dorerez, ainsi que toute la coupe à l'intérieur et à l'extérieur, excepté la nielle ; vous polirez ensuite et vous colorerez comme pour les oreilles. Après cela vous couvrirez de parchemin, que vous attacherez tout autour, une enclume ronde, sur laquelle vous poserez la coupe, que tiendra des deux mains un enfant assis devant vous, lequel appuiera chaque côté sur l'enclume, selon que vous lui ordonnerez. Cependant prenez un fer effilé, perforé à la pointe ; frappez dessus et faites un cercle très-fin ; vous remplirez ainsi tous les champs sur les côtes dorées, en frappant doucement dessus avec un marteau, et par cette espèce de pointillage, vous joindrez un à un tous les cercles ensemble avec symétrie. Cela étant terminé, mettez la coupe sur les charbons jusqu'à ce que toutes ces lignes enfoncées prennent une couleur fauve ; quant à la nielle, vous la limerez et la polirez comme ci-dessus. Assemblez ensuite les oreilles chacune à sa place, et à travers les ouvertures qui s'y trouvent, assujettissez-les avec des clous d'or en frappant dessus avec un petit marteau de fer, en ayant soin de placer dessous un morceau de fer pour les soutenir jusqu'à ce qu'ils soient solides. Raclez avec soin et polissez avec un fer obtus les endroits frappés, afin que personne ne puisse découvrir la jonction.

(1) Lapidem, *non apparet in codice Harleo, hoc surrogatur ex Cod. Guelpherbytano.*

CHAP. XLIII.

Du pied du calice.

Après cela prenez la quatrième partie de l'argent, en y ajoutant tout ce que vous avez limé et raclé de la coupe ; fondez de la même manière que ci-dessus. Vous en ferez le pied avec le nœud, comme vous avez fait pour le pied du petit calice, excepté que pour le grand vous ferez des côtes qui monteront depuis le bas de la partie inférieure du pied jusqu'au nœud ; vous en niellerez la moitié, et les autres vous les graverez, les dorerez, et les ornerez comme pour la coupe. Cela étant achevé, vous ferez aussi un anneau que vous dorerez et que vous placerez entre le nœud et le pied ; vous le fixerez comme au petit calice.

CAPUT XLIII.

De pede calicis.

Post hæc sume quartam partem argenti, addens ei quidquid a vase limasti et rasisti ; et funde ordine quo supra ; unde facies pedem cum nodo sicut pedem minoris calicis, excepto quod in hoc majori formabis costas a latitudine pedis inferius ascendentes usque ad nodum, quas dimidias denigrabis, et alias fodies et deaurabis atque modis omnibus decorabis sicut in vase. Quo perfecto, annulum, quoque, qui ponendus est inter vas et nodum, deaurabis atque conjunges, et configes sicut minorem calicem.

CHAP. XLIV.

De la patène.

Fondez ensuite tout ce qui reste d'argent : vous en ferez la patène. Lorsque vous l'aurez amincie, vous tracerez au milieu un cercle de la largeur du calice, et au-dessous de ce cercle mesurez huit espaces égaux. Au milieu de chaque espace, faites un demi-cercle, de manière qu'il y ait comme huit arcs, que vous battrez avec un marteau rond jusqu'à ce qu'ils soient creux ; plus bas, au repoussé, vous battrez les angles entre les arcs, et tout autour un bord de la largeur d'un petit ongle, qui s'élève au-dessus du plat de toute la patène ; vous le graverez délicatement, vous le niellerez ; vous dorerez le reste de la patène, et vous polirez l'un et l'autre comme plus haut.

CAPUT XLIV.

De patena.

Deinde quidquid residui fuerit argenti, funde : unde facies patenam. Quam cum attenuaveris, fac in medio ejus circulum secundum latitudinem calicis, et infra hunc circulum metire octo spatia æqualiter divisa, et in unoquoque spatio fac circulum dimidium, ut sint quasi octo arcus, quos cum rotundo malleo percuties donec cavi fiant, et inferius ductili opere percuties angulos inter ipsos arcus, et limbum circa eos latitudine minoris ungulæ, qui superemineat æqualitatem totius patenæ ; quem fodies subtiliter et denigrabis, reliquamque patenam deaurabis, et polies utrumque sicut superius.

CHAP. XLV.

Du chalumeau.

Vous ferez aussi pour le calice un chalumeau de cette manière. Fabriquez un fer de la longueur d'une palme et quatre doigts, qui soit très-effilé par un bout, et qui aille en grossissant jusqu'à l'autre bout : ce dernier sera de la grosseur d'une paille. Le fer sera rond et limé d'une manière bien unie. Lorsque vous aurez battu de l'argent pur, repliez-le autour de ce fer en joignant les bords d'une manière égale à l'aide d'une lime ; ôtez le fer, mettez au feu et soudez. Replacez le fer et battez partout jusqu'à ce que la jointure ne paraisse plus. Faites ensuite à part un nœud rond et percé, ou carré et plein ; vous le percerez dans ce dernier cas, et vous introduirez dans cette ouverture le chalumeau par la partie inférieure, presque jusqu'au haut ; après avoir ôté le fer, vous souderez de nouveau partout. Lorsque ce sera solide, replacez le fer, et frappez partout depuis le nœud jusqu'en bas, pour unir et dresser, et depuis le nœud jusqu'en haut. Dans cette partie qui est plus grosse et plus large, introduisez un fer effilé, suivant la largeur du chalumeau, et frappez sur l'enclume avec le marteau, de manière que l'ouverture supérieure, qui doit s'élever au-dessus du calice et se tenir à la bouche, soit carrée et fine, et l'ouverture inférieure, ronde et délicate. Après cela, si vous le dé-

CAPUT XLV

De fistula

Fistulam quoque facies in calice hoc modo. Fac tibi ferrum longitudine palmæ unius et quatuor digitorum, quod in una summitate valde sit gracile, et inde procedat grossius usque ad alteram summitatem, quæ sit sicut festuca ; sitque ferrum rotundum et æqualiter limatum. Cumque attenuaveris argentum purum, complica illud circa hoc ferrum, conjungens summitates æqualiter cum lima, ejectoque ferro mitte in ignem et solida. Rursum imposito ferro percute cum malleo æqualiter per omnia tandiu, donec junctura non appareat. Deinde fac nodum singulariter rotundum et cavum, sive quadrangulum et solidum, et fac in eo foramen per quod immittatur fistula ab inferiori parte, usque pene ad summum, sicque ejecto ferro rursum solidabis per omnia. Cumque firmum fuerit, denuo imposito ferro percuties undique a nodo deorsum donec æqualis fiat et rigida, et a nodo sursum scilicet ea parte, quæ latior et grossior est, impone ferrum tenue, et latum secundum amplitudinem fistulæ, atque cum malleo percute super incudem, ita ut foramen superius sit quadrum et tenue, quod a nodo sursum super calicem eminere debet, et ore teneri, inferius vero rotundum et gracile. Quo facto, si volueris, nodum cum nigello variare pote-

ris. et reliquam fistulam ordine quo supra deaurabis. Hoc omnino cave, ut omne argentum spissum quod deaurare volueris, sive in scypho, vel scutella aut ampulla, fortiter radas, quia in percutiendo ab igne et malleo cutem ex se trahit, quæ si abrasa non fuerit, cum deauratur et super ignem frequenter et diu coloratur, elevantur per loca subtiles vesicæ, quæ cum franguntur apparet argentum, et opus deturpatur, nec potest emendari nisi deauratura omnino eradatur, et denuo deauretur.

sirez, vous pourrez orner le nœud de nielle, et vous dorerez le chalumeau en entier par le procédé ci-dessus indiqué. Ayez bien soin de racler fortement l'argent un peu épais que vous voudrez dorer dans une coupe, un vase ou un flacon, parce que sous la percussion, par l'effet de la chaleur, il se forme sous le marteau une pellicule. Si cette pellicule n'est pas enlevée, au moment où l'on applique la dorure, ou que l'on colore cette dorure au feu, la chaleur produit des espèces de petites vésicules en divers endroits, lesquelles laissent l'argent à découvert en se brisant : l'ouvrage est ainsi détérioré, et on ne peut le réparer qu'en enlevant la dorure et en dorant une seconde fois.

CAPUT XLVI.

De auro terræ Evilath (1).

Auri multa sunt genera, ex quibus præcipuum nascitur in terra Evilath, quam Phison (2) fluvius circuit, secundum Genesim. Cujus venas, cum sub terra invenerint viri hujus artis periti, effodiunt, et igne purificatum atque camino probatum in usus suos redigunt.

CHAP. XLVI.

De l'or de la terre d'Evilath.

Il y a beaucoup d'espèces d'or : la principale provient de la terre d'Evilath, entourée du fleuve Phison, d'après la Genèse. Lorsque les mineurs en trouvent des filons en terre, ils le purifient, l'éprouvent au feu et le consacrent à leur usage.

CAPUT XLVII.

De auro arabico.

Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cujus usus in antiquissimis vasis frequenter reperitur, cujus speciem moderni operarii mixtiuntur (3), dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt. Quod hoc modo caveri potest, ut mittatur in ignem, et si purum est aurum, non amittit fulgorem; si vero mixtum, omnino mutat colorem.

CHAP. XLVII

De l'or d'Arabie.

L'or d'Arabie est également d'excellente qualité et de belle couleur. On le trouve fréquemment employé dans des vases très-antiques. Les ouvriers modernes l'imitent en ajoutant à l'or pâle un cinquième de cuivre rouge, et il réussissent à tromper ainsi. On peut l'éprouver en le mettant dans le feu ; si l'or est pur, il ne perd pas son éclat, s'il est mêlé d'alliage, il change entièrement de couleur.

CAPUT XLVIII.

De auro hispanico.

Est etiam aurum, quod dicitur Hispanicum, quod conficitur ex rubeo cupro et pulvere basilisci et sanguine humano atque aceto. Gentiles enim, quorum peritia in hac arte probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius ex omni parte lapideam cum duabus fenestellulis, tam brevibus, ut vix aliquid luminis per eas appareat; in quam ponunt duos gallos veteres duodecim aut quindecim annorum, et dant eis cibum sufficientem. Qui cum incrassati fuerint, ex calore pinguedinis conveniunt inter se et ponunt ova. Quibus positis ejiciuntur galli, et immittuntur bufones qui ova foveant, quibus datur panis in cibum. Fotis autem ovis egrediuntur pulli (4) sicut pulli gallinarum, quibus post dies septem crescunt caudæ serpentium, statimque, si non esset pavimentum domus lapideum, intrarent terram. Quod caventes eorum magistri habent vasa ænea rotunda, magnæ amplitudinis, ex omni parte perforata, quorum ora sunt stricta, quibus imponunt ipsos pullos et obstruunt ora cupreis operculis atque sub terra fodiunt, et ingrediente subtili terra per foramina nu-

CHAP. XLVIII.

De l'or Espagnol.

Il y a aussi de l'or, appelé Espagnol, qui se fait avec du cuivre rouge, de la poudre de basilic, du sang humain et du vinaigre. Les infidèles, habiles dans cette industrie, se procurent des basilics de cette manière. Ils ont une maison souterraine construite en pierres entièrement à la partie supérieure et inférieure, avec deux petites ouvertures si étroites qu'à peine il y peut passer quelques rayons de lumière. Ils y enferment deux vieux coqs de douze à quinze ans, et ils leur donnent une nourriture suffisante. Lorsqu'ils sont engraissés, ils s'unissent ensemble par la chaleur de leur embonpoint et pondent des œufs. On retire alors les coqs, et on les remplace, pour couver les œufs, par des crapauds que l'on nourrit de pain. Les œufs ayant été couvés, il en sort des poussins, semblables à ceux des poules; sept jours après, il leur pousse des queues de serpent; ils entreraient aussitôt en terre, si le pavé de la maisonnette n'était pas en pierre. Pour prévenir cela, ceux qui les élèvent ont des vases d'airain arrondis, d'une grande capacité, percés de tous côtés, avec des ouvertures étroites ; ils y mettent ces poulets et ils en-

(1) Evilat, *in Cod. Guelph.*
(2) Gyon, *in Cod. Guelph., male apparet.*
(3) *Imo,* mentiuntur.
(4) Masculi, *in Cod. Guelph.*

ferment les ouvertures avec des couvercles de cuivre ; ils enfouissent les vases, et les animaux se nourrissent pendant six mois de la terre qui entre par les petits trous. Après cela, ils les découvrent, et les font chauffer fortement, jusqu'à ce que les animaux soient entièrement brûlés à l'intérieur. Après le refroidissement, ils retirent et broient soigneusement, en y ajoutant un tiers de sang d'un homme roux, lequel sang sera desséché et trituré. Ces deux substances sont détrempées avec du vinaigre dans un vase propre. Ils prennent ensuite de très-minces lames de cuivre rouge très-pur, qu'il enduisent des deux côtés de cette composition et qu'ils mettent dans le feu. Lorsqu'elles sont ardentes, ils les retirent, les éteignent dans la même composition et ils les lavent; ils continuent la même opération jusqu'à ce que cette composition attaque le cuivre et que ce métal prenne ainsi la couleur de l'or. Cette espèce d'or est bonne pour toute sorte d'ouvrages.

triuntur sex mensibus. Post hæc discooperiunt et apponunt copiosum ignem, donec bestiæ interius omnino comburantur. Quo facto, cum refrigeratum fuerit, ejiciunt et diligenter terunt, addentes ei tertiam partem sanguinis hominis rufi, qui sanguis exsiccatus et tritus erit. Hæc duo composita temperantur aceto acro in vase mundo ; deinde accipiunt tenuissimas tabulas rubei cupri purissimi, et super has liniunt hanc confectionem ex utraque parte atque mittunt in ignem. Cumque canduerint, extrahunt et in eadem confectione extinguunt et lavant, sicque tamdiu faciunt donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde (1) et colorem auri suscipiat. Hoc aurum omnibus operibus aptum est.

CHAP. XLIX.

De l'or de sable.

Il existe une autre espèce d'or, qu'on appelle de sable, et qui se trouve sur les bords du Rhin. On fouille le sable aux endroits où l'on espère en trouver, et on le pose sur des planches de bois. On verse ensuite de l'eau par-dessus fréquemment et avec soin ; en s'écoulant, le sable laisse de l'or très-fin, que l'on recueille à part dans un vase. Lorsque le vase est à moitié rempli, on y met du vif-argent, et l'on frotte fortement avec la main, jusqu'à parfait mélange. On place le tout dans un linge fin, que l'on tord pour faire sortir le vif-argent. Ce qui reste est mis dans un creuset et fondu.

CAPUT XLIX.

De auro arenario.

Est aliud aurum quod dicitur arenarium, quod reperitur in littoribus Rheni hoc modo. Fodiuntur arenæ in locis illis, ubi spes reperiendi est, et ponuntur super ligneas tabulas. Deinde superfunditur aqua frequenter et diligenter, effluentibusque arenis remanet aurum subtilissimum, quod singulariter in vasculo reponitur. Cumque vas dimidium fuerit, imponitur vivum argentum, et manu fortiter fricatur, donec omnino commisceatur, sicque positum in pannum subtilem extorquetur vivum argentum, quod vero remanserit ponitur in vas fusorium et funditur.

CHAP. L.

De la fabrication du calice d'or.

Quelque espèce d'or que vous ayez, si vous voulez en faire un calice, et l'orner de pierreries, de pierres artificielles ou de perles, vous commencerez de cette manière. D'abord, éprouvez toutes les parties de l'or, l'une après l'autre, si elles peuvent être frappées au marteau sans se fendre ; mettez à part toutes les parties qui ne se seront pas fendues, faites de même pour celles qui se seront fendues, afin de les fondre; prenez ensuite un fragment de brique cuite, et selon la quantité de l'or, creusez-y une cavité qui puisse la contenir; si vous n'avez pas de brique, prenez une pierre sableuse également carrée, pratiquez-y un creux avec un fer, mettez sur les charbons et soufflez. Lorsqu'elle sera ardente, placez-y l'or, superposez des charbons et soufflez très-longtemps; tirez-le et battez-le au marteau; s'il ne se fend pas, il est de bonne qualité; si, au contraire, il se fend, replacez-le sur une autre pierre et continuez l'opération jusqu'à ce qu'on le frappe sans qu'il se fende. Cela fait, fondez tout l'or ensemble, réduisez-le en une masse, et partagez-le au poids, comme vous avez fait précédemment pour

CAPUT L.

De fabricando aureo calice.

Igitur cujuscunque generis aurum habueris, si calicem inde componere volueris, et ornare lapidibus et electris atque margaritis, hoc modo incipies. Primum proba partes singulas auri, si possunt cum malleo percuti, sic ut non findantur, et quicquid non finditur singulariter pone ; quod vero finditur, singulariter ut coquatur. Deinde accipe partem lateris cocti, et secundum quantitatem auri fode in eo fossuram, quæ illud capere possit; et si non habeas laterem, in lapide sabuleo item quadro, facta fossula cum ferro, mitte in carbones et suffla. Cumque canduerit impone aurum, superjectisque carbonibus suffla diutissime, atque ejectum percute cum malleo; si non frangitur, sufficit ei; si vero frangitur, super alium lapidem iterum repone, et hoc tamdiu facias, donec percussum non frangatur (2). Quo facto omne aurum pariter funde, et in unam massam redige, atque super stateram eo modo, quo argentum superius divisisti, divide, parique ordine secundum formam quam volueris, sicque prout libuerit auriculas formabis. Quod si opere gemmato facere volueris, percute duas partes auri tam tenues, ut vestigium

(1) Pondus, *Cod. Guelph.*
(2) Quod si modice finditur, funde illud cum sulphure, et sic emendabitur. *Ex Cod. Guelph. interpolantur.*

ungulæ possit ei imprimi, et eas incide ea forma, qua volueris auriculas habere, quæ partes utræque ad unam auriculam pertinent. Deinde compone solidaturam hoc modo.

l'argent. Vous donnerez la forme que vous voudrez, par les procédés ci-devant indiqués, et vous façonnerez les oreilles à votre gré. Si vous désirez les orner d'un travail de pierreries, battez deux feuilles d'or si minces qu'on puisse les faire fléchir sous l'ongle. Coupez-les dans la forme que vous voudrez donner aux oreilles : ces deux feuilles appartiennent à une seule oreille. Composez ensuite la soudure de la manière suivante.

CAPUT LI.

De solidatura auri.

Tolle cineres fagineos, et fac inde lexivam, quam rursum colabis per eosdem cineres, ut spissa fiat. Rursum mitte in patellam et coque usque ad tertiam partem, et impone ei modicum smigmatis et parum arvinæ suillæ veteris. Cumque frigidum fuerit et resederit, cola diligenter per pannum et mitte in vas cupreum, quod sit ex omni parte solidum, excepto modico foramine, quod superius emineat, rotundum, ut possit digito obstrui. Post hæc tolle partem cupri tenuem, quam madefacies aqua, et fricabis super eam salem ex utraque parte, mittesque in ignem, et cum canduerit exstingue in pelvi munda et pura aqua, in qua servetur quicquid ex cupro comburitur. Rursumque frica salem supra cuprum et fac sicut prius, et hoc tandiu donec sufficiat. Deinde effunde aquam et exsicca pulverem in cupreo vase, et tere eum in eodem vase cum ferreo malleo donec tenuissimus fiat, ponensque super carbones rursum combure, atque ut prius tere. Cumque imposueris smigma, commisce diligenter, ponensque super prunas pariter combure fortiter ac denuo tere. Postea ex anteriori vase funde lexivam in illud, in quo est pulvis, et commisce atque fac bullire diu, et cum frigidum fuerit refunde simul cum pulvere ubi prius erat, ubi etiam quatuor particulas cupri impones, per quas commisceatur pulvis per omnia quoties volueris. Hac confectione solidatur aurum et argentum ; sed in solidando auro commoveatur pulvis, ut supra dictum est, in argento vero solidando non moveatur.

CHAP. LI.

De la soudure de l'or.

Prenez des cendres de hêtre; faites-en une lessive, que vous coulerez sur les mêmes cendres afin qu'elle soit épaisse. Mettez dans un vase et faites cuire jusqu'à réduction d'un tiers; ajoutez un peu de savon et un peu de vieille graisse de porc. Lorsque cela sera refroidi et rassis, coulez soigneusement à travers un linge et mettez dans un vase de cuivre clos exactement de toutes pars, sauf un petit trou au sommet, qui sera rond pour pouvoir être fermé avec le doigt. Après cela prenez un morceau de cuivre mince, que vous humecterez d'eau et que vous frotterez de sel des deux côtés; vous le mettrez au feu, et quand il sera ardent, éteignez-le dans l'eau pure et dans un vase propre, dans lequel on conservera tout ce qui est brûlé du cuivre. Frottez de nouveau le cuivre de sel, et faites comme ci-dessus, et continuez jusqu'à ce que vous en ayez assez. Versez l'eau ensuite, et faites sécher la poudre dans un vase de cuivre. Broyez-le dans le même vase avec un marteau de fer, jusqu'à ce qu'elle soit très-fine. Mettez de nouveau sur les charbons et brûlez, et puis broyez comme plus haut. Lorsque vous aurez ajouté le savon, mêlez avec soin, replacez sur les charbons, brûlez vivement, et enfin broyez. Après cela versez la lessive contenue dans un autre vase sur cette poudre, mêlez et faites bouillir longtemps. Lorsque cela sera refroidi, versez de nouveau avec la poudre où c'était d'abord, où vous ajouterez quatre morceaux de cuivre, qui serviront à mêler partout la poudre toutes les fois que vous voudrez remuer. Avec cette préparation on soude l'or et l'argent; mais pour souder l'or il faudra remuer la poudre, ce qui n'est pas nécessaire pour souder l'argent

CAPUT LII.

De imponenda solidatura auro.

His ita compositis accipe illas duas partes auri, quibus auriculas (1) formasti, et pone coram te gemmasque quas imponere volueris, pone super eas, et margaritas (2), unamquamque in suo loco. Deinde percute aurum gracile et longum, et trahe inde fila grossa, mediocria et subtilia, et lima ea ferro supradicto, ita ut in eis grana formentur. Quibus recoctis, repositis et colligatis singulariter gemmis, partem majoris fili aptabis cum forcipe subtili, circa oram auris in utrisque partibus illis, et cum forcipe incisorio facies subtilissimas incisuras in circuitu, quibus confirmabis ipsa fila ne cadant, donec solidentur. Postmodum accipe

CHAP. LII.

Manière de poser la soudure de l'or.

Ces choses ainsi préparées, prenez les deux parties d'or avec lesquelles vous avez formé les oreilles, et posez devant vous les pierreries que vous avez l'intention d'enchâsser, posez par-dessus les perles, chacune à sa place. Battez ensuite de l'or, long et effilé, et tirez-en des fils gros, médiocres et fins; limez-les avec le fer décrit plus haut, de manière à y former des grains. Après qu'ils auront été recuits, les pierreries étant posées et fixées à part, vous adapterez avec des tenailles légères une partie du gros fil autour du bord de l'oreille, dans toutes ces parties, et avec des tenailles tranchantes vous ferez autour des entailles très-fines, pour assurer

(1) *Vitiose*, auriculas; *in Cod. Guelp.* auriculam *videtur.*

(2) Martias *a scriba falso ponitur.*

les fils et les empêcher de tomber, jusqu'à ce qu'ils soient soudés. Après cela prenez un morceau d'or mince et uni avec un marteau de bois, placez dessus et en ordre une grande quantité de fils médiocres, de manière qu'ils ne se touchent pas; à leurs extrémités seront pratiquées dans l'or mince de petites incisions par lesquelles on les fixera. Prenez le petit vase où est la soudure et secouez-le fortement, afin que la poudre soit mélangée; avec une petite plume vous enduirez de cette soudure soigneusement l'or et les fils partout; vous mettrez au feu, vous soufflerez avec votre bouche et avec un soufflet jusqu'à ce que vous voyiez la soudure couler de toutes parts, comme si c'était de l'eau. Aussitôt vous arroserez un peu d'eau et vous tirerez; vous laverez soigneusement, vous enduirez de soudure une seconde fois, et vous souderez comme ci-dessus, jusqu'à ce que tous les fils tiennent solidement.

partem auri tenuem et ligneo malleo æquatam, et colloca super eam fila mediocria multum ordinatim, ita ut non sibi adhæreant, sed habeant spatia inter se; in summitatibus eorum fiant subtiles incisuræ in tenui auro, quibus ligentur. Acceptoque vasculo in quo est solidatura, concute fortiter, ut commisceatur pulvis, et cum penna gracili linies ipsam solidaturam super aurum illud et super fila diligenter per omnia, mittesque in ignem atque sufflabis folle et ore, donec videas ipsam solidaturam ita circumquaque discurrere, quasi aqua perfundatur. Et mox asperges aqua modice atque ejicies, et diligenter lavabis, rursumque superlinies solidaturam, ac sicut prius solidabis, donec omnia fila firmiter stent.

CHAP. LIII.

Manière de poser les pierreries et les perles.

Coupez ensuite par petites parties comme des bandelettes, de manière que chaque bandelette ait un fil; vous les ploierez aussitôt, et vous en ferez de petites cloisons pour entourer les pierres; il y en aura de grandes et de petites, suivant la grandeur de chacune, et vous les arrangerez à leur place. Vous aurez aussi de la fleur de farine de froment ou de seigle, que vous pétrirez avec de l'eau dans un petit vase; vous mettrez sur les charbons, pour faire un peu chauffer; vous y plongerez un peu les cloisons, chacune séparément et par sa partie inférieure, et vous les fixerez à leur place. Toutes étant ainsi posées, placez sur les charbons le morceau d'or où vous les avez fixées, jusqu'à ce que l'humidité de la farine disparaisse, et aussitôt elles adhéreront. Prenez aussi des fils fins et frappez-les légèrement sur l'enclume, de manière à les amincir un peu, de sorte toutefois que les grains supérieurs et inférieurs ne soient pas déformés : vous les replierez en fleurs grandes et petites, pour remplir tous les champs entre les cloisons. Lorsque vous aurez fait ces fleurs avec des tenailles légères, vous les humecterez de colle de farine et vous les poserez chacune à sa place. Cela fait, mettez sur les charbons pour faire sécher; couvrez de soudure, et soudez comme ci-dessus. De cette manière, chacune des parties d'une oreille étant fixée et soudée, joignez-les et donnez-leur un fond, autour de l'oreille, près du bord intérieur; à savoir, un petit morceau d'or, qui soit comme une paille et bien uni partout. Ce morceau étant joint entre les deux, pliez trois petits morceaux de fer minces et faites-en des liens qui retiennent les parties extérieures de l'or à trois endroits à l'extérieur, de sorte que la troisième qui tourne à l'intérieur, près des bords, ne puisse se disjoindre. Cela fait, vous enduirez de soudure de tous côtés, et vous sécherez un peu au feu. Vous allumerez et vous disposerez les charbons de manière à ménager au milieu d'eux une cavité où vous placerez l'oreille,

CAPUT LIII.

De imponendis gemmis et margaritis.

Post hæc incide per particulas quasi corrigias, ita ut unaquæque corrigia habeat filum unum, quas statim complicabis et facies inde domunculas, quibus lapides claudantur, minores et majores, ad mensuram uniuscujusque, ordinabisque eas in suis locis. Habebis quoque farinam de similagine frumenti sive siliginis, quam miscebis aqua in parvulo vasculo, et pones super carbones, ut parum calefiat; in quam tingues modice domunculas illas, unamquamque singulariter in inferiore parte sicque stabilies in suo loco. Omnibus vero stabilitis pone super carbones partem auri super quam stabilisti, donec exsiccetur humor farinæ, et mox adhærebunt. Tolle quoque fila subtilia, et percute ea modice super incudem, ita ut aliquantulum tenuia sint, et tamen grana superius et inferius non procedant vel perdant formam suam, inde complicabis flosculos majores et minores, unde implebis campos omnes inter domunculas; quos cum formaveris subtili forcipe, intinges eos in humida farina, sicque collocabis unamquamque in suo loco. Quo facto pone super carbones, ut siccetur, statimque superlinies solidaturam, et solidabis sicut superius. Hoc modo utrisque partibus unius auriculæ solidatis ac firmatis, conjunge eas et interpone eis fundum, in circuitu ejus juxta oram interiorem, videlicet unam tenuem partem auri, quæ sit sicut festuca, et æqualis per omnia. Quam partem cum inter illas duas junxeris, complica tres particulas ferri tenues, et fac inde retinacula, quæ teneant exteriores partes auri exterius in tribus locis, ut tertia, quæ interius juxta oras circuit, non possit disjungi. Quo facto linies ex omni parte solidaturam, et siccabis modice super ignem; dispositisque carbonibus et accensis, facies inter eos fossulam, in quam pones ipsam auriculam, et circa eam collocabis carbones ordinatim, ita ut non contingant aurum, sed in similitudinem muri ascendant in circuitu, donec emineant super aurum; et tunc collocabis desuper graciles ferros duos, vel

tres, qui pertranseant. Super quos collocabis per omnia carbones, et cooperies diligenter, sic tamen ut aliqua foramina inter ipsos carbones remaneant, per quæ possis considerare, qualiter solidatura circumfluat. Quod cum videris, statim aspersa modica aqua, ejicies atque lavabis leniter et siccabis, circumspiciensque diligenter si quid corrigendum est, corriges; rursumque liniens sicut prius, solidabis, sicque facies, donec per omnia firmum fiat. Hoc modo parem auriculam formabis atque solidabis. Quo peracto junge eas utrasque ad vas calicis in suis locis, et circa eas facies duos tractus in ipso vase cum subula, per quos possis considerare, ut recte stent in solidando. Deinde funde purum aurum et admisce ei tertiam partem cupri rubei et puri, quod pariter fusum et modice percussum limabis penitus et pones in pennam anseris. Post hæc accumula ante fornacem magnum acervum carbonum, et in eis pone vas calicis, ita ut medietas ejus omnino sub carbonibus sit, et illa pars omnino emineat, super quam una pars auris ponenda est; quam statim conjunges ei, et linies ipsum vas cum auricula interius et exterius cum solidatura, atque limaturam, quod in penna posueras, seminabis circa juncturas, qua auris vasi conjungitur, sicque circumposito igne aggerabis carbones in circuitu, sicut superius fecisti, circa auriculam, et ferros desuper compones quos carbonibus abundanter cooperies. In anteriori vero parte intra cavum vasis compone carbones in similitudinem modici furni, ut carbones in circuitu densi jaceant, et foramen in medio appareat per quod possit sufflari, ut calor superius et inferius æqualis sit. Cumque videris solidaturam circumfluere, et quasi tertio inundare, asperge diligenter modica aqua, et ejiciens lava et sicca, rursumque simili modo solida, et tandiu donec firmissime adhæreat. Conversumque vas in alteram partem, parem auriculam eodem modo conjunge et solida.

et vous arrangerez tout autour les charbons, de telle sorte qu'ils ne touchent pas à l'or, mais s'élèvent comme une espèce de mur plus haut que l'or ; vous mettrez alors deux ou trois fers légers qui passeront d'un côté à l'autre. Sur ces fers vous placerez des charbons partout, et vous couvrirez avec soin, de manière cependant qu'il reste quelques interstices par où vous pourrez voir comment la soudure fond et coule. Lorsque vous verrez cela, arrosez aussitôt d'un peu d'eau, retirez et lavez doucement ; vous regarderez attentivement s'il n'y a rien à réparer, pour le réparer de suite ; vous ferez un nouvel enduit, vous souderez, et vous continuerez l'opération jusqu'à ce que tout soit solide. Vous ferez et souderez de même l'autre oreille. Cela étant achevé, unissez-les toutes les deux à la coupe du calice à leur place ; vous ferez autour, avec une alène, deux traits sur la coupe, au moyen desquels vous pourrez voir si elles sont droites durant l'opération de la soudure. Fondez ensuite de l'or pur, et mêlez-y un tiers de cuivre rouge et pur, qui se fondra en même temps ; après la fusion, vous le battrez un peu; vous le limerez entièrement et le mettrez dans une plume d'oie. Après cela, amassez devant le fourneau un grand monceau de charbons, et placez au milieu la coupe du calice, de manière que la moitié soit sous les charbons, et que l'on voie au dehors l'autre moitié où doit se poser une des oreilles; vous l'y joindrez aussitôt, et vous couvrirez de soudure la coupe ainsi que l'oreille, à l'intérieur et à l'extérieur, vous semerez de la limaille qui est dans la plume, sur les jointures, où l'oreille est unie à la coupe. Vous arrangerez les charbons tout autour de l'oreille, comme plus haut, vous établirez des fers par-dessus et vous couvrirez entièrement de charbons. A la partie antérieure, dans le creux de la coupe, disposez les charbons en manière de petit fourneau, de façon que les charbons soient épais tout autour et qu'il y ait au milieu une ouverture par laquelle on puisse souffler, afin que la chaleur soit égale par-dessus et par-dessous. Lorsque vous verrez couler la soudure et comme inonder pour la troisième fois, arrosez soigneusement d'un peu d'eau, ôtez, lavez et séchez. Renouvelez cette opération jusqu'à ce que l'adhérence soit complète. Tournez la coupe de l'autre côté, joignez et soudez l'autre oreille de la même manière.

CAPUT LIV.

De electro.

Quo facto tolle partem auri tenuem et conjunge ad oram vasis superiorem, atque metire ab una auricula usque ad alteram; quæ pars (1) latitudinis sit, quanta est grossitudo lapidum, quos imponere volueris ; et collocans eos in suo ordine, sic dispone ; in primis stet unus lapis quatuor margaritis in angulis positis, deinde electrum, juxta quod lapis cum margaritis, rursumque electrum, sicque ordinabis ut juxta auriculas semper lapides stent, quorum domunculas et campos, easque domunculas, in quibus electrum ponendum est, compones et solidabis ordine quo supra. Et in altera parte vasis similiter

(1) Tantæ, *in Cod. Guelph.*

CHAP. LIV.

Des pierres en verre coloré (ou *émail*).

Cela étant fait, prenez un morceau d'or mince, joignez-le au bord supérieur de la coupe, et mesurez depuis une oreille jusqu'à l'autre. Ce morceau sera d'une largeur égale à la grosseur des pierres que vous aurez à poser. Disposez-les en ordre et placez-les de la manière suivante : établissez d'abord une pierre avec quatre perles aux angles, ensuite une pierre de verre, et vous disposerez les choses de manière que les pierres soient toujours près des oreilles. Vous arrangerez les cloisons et les fonds, où doivent être les pierres de verre, et vous les souderez comme plus haut. Si vous voulez

placer des pierreries et des perles sur le milieu de la panse de la coupe, vous ferez de la même manière. Cela fait, vous les joindrez et les souderez comme les oreilles. Après cela, dans toutes les cloisons où vous aurez à poser des pierres de verre, vous adapterez à part de petits morceaux d'or aplatis. Après les avoir unis avec soin, vous les retirerez; à la mesure et à la règle vous couperez une petite bandelette d'or un peu plus épaisse; vous plierez en deux autour du bord de chaque morceau, de manière qu'entre les bandelettes il y ait tout autour un petit espace, qui s'appelle la bordure de la pierre de verre. Ensuite, avec la même règle et la même mesure, vous couperez des bandelettes d'or excessivement fin, avec lesquelles, à l'aide de tenailles délicates, en les contournant, vous exécuterez tous les travaux que vous voudrez faire dans l'émail (1), des enroulements, des fleurons, des fleurs, des oiseaux, des animaux ou des images. Vous mettrez adroitement chaque partie à sa place, et vous l'y fixerez sur les charbons à l'aide de farine détrempée. Lorsque vous aurez rempli ainsi un morceau, vous souderez avec précaution, de peur que ce travail délicat et cet or mince ne se disjoignent ou ne se liquéfient; vous opérerez ainsi deux ou trois fois, jusqu'à ce que toutes les parties soient un peu adhérentes.

De cette manière tous les émaux étant disposés et soudés, prenez toutes les espèces de verre que vous destinez à cet usage. Cassez-en un peu de chaque partie, et placez ensemble tous les fragments sur un morceau de cuivre, mais chaque fragment à part. Mettez au feu, placez des charbons tout autour et par-dessus, soufflez et examinez attentivement s'ils se fondent également. S'il en est ainsi, vous vous servirez de tous, mais si quelque fragment se trouve trop dur, mettez-le de côté. Prenez alors tous les fragments de verre éprouvé, mettez-les au feu séparément, et lorsque la chaleur sera élevée, jetez-les dans un vase de cuivre plein d'eau et aussitôt ils tomberont en poudre. Vous broierez cette poudre avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'elle soit très-fine. Vous laverez alors, vous placerez dans une coquille propre et vous couvrirez avec un morceau de linge. Vous disposerez chaque couleur de la même manière. Cela fait, prenez un morceau d'or soudé, et sur une table unie vous le fixerez en deux endroits à l'aide de cire; vous aurez une plume d'oie taillée en pointe, comme pour écrire, mais avec un bec plus long et non fendu; elle vous servira à puiser celle des couleurs de verre que vous voudrez. Replacez ce qui sera de trop dans le vase que vous couvrirez; vous agirez de la sorte avec toutes les couleurs jusqu'à ce qu'un morceau d'or soit

(1) Le trad. anglais, M. R. Hendrie, a rendu ici et en quelques autres endroits le mot *electrum*, par *enamel* ou *émail*.

(2) Sive aures, *in ms. videtur*.

(3) Auri, *in ms. interponitur*.

facies. Si vero volueris in medio ventris gemmas et margaritas ponere, eodem modo facies. Quo facto conjunges eas et solidabis sicut auriculas. Post hæc in omnibus domunculis, in quibus electra ponenda sunt, coaptabis singulas partes auri tenues, conjunctasque diligenter ejicies, atque cum mensura et regula incides corrigiolam auri quod aliquantulum sit spissius, et complicabis eas circa oram uniuscujusque partis dupliciter, ita ut inter ipsas corrigiunculas subtile spatium sit in circuitu, quod spatium vocatur limbus electri. Deinde eadem mensura atque regula incides corrigiolas omnino subtilissimi auri, in quibus subtili forcipe complicabis et formabis opus quodcunque volueris in electris facere, sive circulos, sive nodos, sive flosculos (2), sive aves, sive bestias, sive imagines, et ordinabis particulas subtiliter et diligenter unamquamque in suo loco, atque firmabis humida farina super carbones. Cumque impleveris unam partem, solidabis eam cum maxima cautela, ne opus gracile et aurum subtile disjungatur aut liquefiat, sicque bis aut ter facies, donec aliquantulum singulæ particulæ adhæreant.

Hoc modo omnibus electris compositis et solidatis accipe omnia genera vitri, quod ad hoc opus aptaveris, et de singulis partibus parvum frangens colloca omnes fracturas simul super unam partem cupri, unamquamque partem per se; mittensque in ignem compone carbones in circuitu et desuper, sufflansque diligenter considerabis si æqualiter liquefiant: si sic, omnibus utere; si vero aliqua particula est durior, singulariter repone. Accipiensque singulas partes probati (3) vitri, mitte in ignem singillatim, et cum canduerit, projice in vas cupreum in quo sit aqua, et statim resiliet minutatim, quod mox confringas cum rotundo malleo donec subtile fiat, sicque lavabis et pones in concham mundam, atque cooperies panno lineo. Hoc modo singulos colores dispones. Quo facto tolle unam partem auri solidati, et super tabulam æqualem adhærebis cum cera in duobus locis, accipiensque pennam anseris incisam gracile sicut ad scribendum, sed longiori rostro et non fisso, hauries cum ea unum ex coloribus vitri, qualem volueris (4). Quod vero superfuerit repone in vasculum suum et cooperi, sicque facies ex singulis coloribus, donec pars una impleatur; auferens ceram cui inhæserat, pone ipsam partem super ferrum tenue, quod habeat brevem caudam, et cooperies cum altero ferro quod sit cavum in similitudinem vasculi, sitque per omnia transforatum gracile, ita ut foramina sint interius plana et latiora, et exterius subtiliora et hispida, propter arcendos cineres, si forte supercecciderint; habeatque ipsum ferrum in medio superius brevem annulum, cum quo superpo-

(4) Qui erit humicus, et cum longo cupro gracili et in summitate subtili rades a rostro pennæ subtiliter et implebis quemcunque flosculum volueris, et quantum volueris; *ex Codice Guelph.*

natur et elevetur. Quo facto compone carbones magnos et longos, incendens illos valde ; inter quos facies locum et æquabis cum ligneo malleo, in quem elevatur ferrum per caudam cum forcipe ; ita ut coopertum collocabis diligenter, atque carbones in circuitum compones et sursum ex omni parte, acceptoque folle utrisque manibus undique sufflabis donec carbones æqualiter ardeant. Habeas etiam alam integram anseris, sive alterius avis magnæ, quæ sit extensa et ligno ligata ; cum qua ventilabis et flabis fortiter ex omni parte, donec perspicias inter carbones ut foramina ferri interius omnino candeant, sicque flare cessabis. Exspectans vero quasi dimidia hora discooperies paulatim donec omnes carbones amoveas, rursumque exspectabis donec foramina ferri interius nigrescant, sicque elevans ferrum per caudam, ita coopertum pones retro fornacem in angulo donec omnino frigidum fiat. Aperiens vero tolles electrum et lavabis, rursumque implebis et fundes sicut prius, sicque facies donec liquefactum æqualiter per omnia plenum sit. Hoc modo reliquas partes compones.

garni. Otez la cire qui le maintenait, et placez ce morceau sur un fer mince, terminé par une queue courte ; vous couvrirez avec un autre fer concave en forme de vase, percé d'une grande quantité de petits trous plus larges à la partie intérieure, plus étroits et hérissés à la partie extérieure, pour arrêter les cendres si, par hasard, il en tombait dessus. Ce même fer aura au milieu et en dessus un anneau court pour l'ôter et le remettre. Cela fait, arrangez de grands et longs charbons et allumez-les fortement : vous ferez au milieu une place que vous unirez avec un marteau de bois ; vous y mettrez le fer en l'élevant par la queue au moyen d'une tenaille. Quand il sera placé vous le couvrirez avec soin, vous arrangerez les charbons tout autour et par-dessus, et vous prendrez un soufflet des deux mains pour souffler de tous les côtés jusqu'à ce que les charbons soient enflammés également partout. Ayez aussi une aile entière d'oie ou d'un autre gros oiseau, que vous étendrez et que vous attacherez à un morceau de bois. Elle vous servira à ventiler et à souffler fortement de tous côtés, jusqu'à ce que vous voyez entre les charbons que les trous de fer sont rouges à l'intérieur : vous cesserez alors de souffler. Vous attendrez une demi-heure environ ; vous découvrirez peu à peu, jusqu'à ce que vous enleviez tous les charbons ; vous attendrez encore jusqu'à ce que les trous du fer soient noirs à l'intérieur. Vous enlèverez le fer par la queue, et vous le placerez, ainsi couvert, derrière le fourneau, dans un coin, jusqu'à ce qu'il soit complétement refroidi. Vous l'ouvrirez, vous ôterez l'émail et vous laverez ; vous garnirez de nouveau et vous ferez fondre comme ci-dessus ; ce que vous ferez jusqu'à ce que tout soit rempli par le verre fondu également partout. Vous disposerez les autres parties de la même manière.

CAPUT LV.

De poliendo electro.

Quo facto, tolle partem ceræ ad longitudinem dimidii pollicis, in quam aptabis electrum, ita ut cera ex omni parte sit, per quam ceram tenebis (1). Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec claritatem accipiat ; sicque super eamdem cotem saliva humidam fricabis partem lateris, quæ ex antiquis vasculis fractæ reperiuntur, donec saliva spissa et rubea fiat ; quam linies super tabulam plumbeam æqualem, super quam leniter fricabis electrum usque dum colores ejus translucidi fiant et clari ; rursumque fricabis laterem cum saliva super cotem, et linies super corium hircinum, tabulæ ligneæ æqualiter affixum ; super quod polies ipsum electrum donec omnino fulgeat, ita ut si dimidia pars ejus humida fiat et dimidia sicca sit, nullus possit considerare, quæ pars sicca, quæ vel humida sit.

CHAP. LV.

Manière de polir les ornements en verre coloré (ou *émaux*).

Cela fait, prenez un morceau de cire de la longueur d'un demi-pouce, dans lequel vous adapterez la pierre de verre de manière qu'il y ait partout de la cire par où vous tiendrez. Ensuite sur une pierre à aiguiser dure et unie vous frotterez très-longtemps jusqu'à ce qu'elle prenne du brillant. Vous frotterez sur la même pierre humectée de salive un morceau de poterie, provenant de vases antiques brisés, jusqu'à ce que la salive soit épaisse et rouge. Vous en enduirez une tablette de plomb unie, sur laquelle vous frotterez doucement la pierre de verre, jusqu'à ce que les couleurs en soient transparentes et claires. Vous frotterez de nouveau le morceau de poterie sur la pierre à aiguiser avec de la salive, et vous en enduirez un cuir de bouc attaché également sur une tablette de bois. Vous polirez dessus la pierre de verre jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait brillante, de manière que si la moitié en est mouillée et l'autre sèche, on ne puisse distinguer quelle est la partie humide ou sèche.

CAPUT LVI.

De pede calicis et patena atque fistula.

Deinde funde aurum in quo formabis pe-

CHAP. LVI.

Du pied du calice, de la patène et du chalumeau.

Fondez ensuite de l'or pour faire le pied

(1) Et fricabis ipsum electrum super lapidem sabulæum æqualem diligenter cum aqua, donec aurum æqualiter apparent per omnia ; *ex Cod. Guelph.*

avec le nœud : au milieu du nœud et sur le bord du pied, tout autour, vous disposerez une bordure avec des pierreries et des pierres de verre, comme plus haut. Vous façonnerez également la patène de la dimension et de la forme que vous voudrez ; sur le bord vous ferez une bordure de la même manière et avec le même travail. Vous ferez enfin un chalumeau d'or selon les mêmes procédés qui ont servi à faire le chalumeau d'argent.

Vous ornerez de la même manière de pierres et de perles les croix, les missels et les châsses des saints.

CHAP. LVII.

De la passoire.

Vous fabriquerez aussi une passoire d'or ou d'argent de la manière suivante. Battez un petit vase en forme de petit bassin, de la largeur d'un peu plus d'une palme : vous y adapterez une queue de la longueur d'une aune et de la largeur d'un pouce. Cette queue sera terminée par une tête de lion fondue et convenablement ciselée, qui tiendra le petit bassin dans sa gueule. Il y aura à l'autre extrémité une tête sculptée de la même manière, qui tiendra un anneau dans sa gueule, par où on le pourra porter, en y mettant le doigt. Le reste de la queue, entre les deux têtes, pourra être orné de nielle par endroits, et par endroits d'ornements battus et ponctués et d'inscriptions. Le petit bassin placé au bout, doit être percé au fond, sur une largeur de deux doigts en rond, de trous très-petits, par où l'on passera le vin et l'eau qui doivent être versés dans le calice, et qui servent à accomplir le sacrement du sang du Seigneur.

CHAP. LVIII.

De la burette.

Si vous voulez fabriquer une burette pour verser le vin, battez de l'argent comme pour faire le nœud du pied du calice, sauf que la panse de la burette doit être plus large ; le col en est allongé sur une enclume longue et effilée avec un marteau de corne et ensuite avec un petit marteau de fer. Lorsque la forme de la burette commence à se dessiner, il faut l'emplir de cire et la battre légèrement avec un petit marteau de fer, afin de façonner plus aisément la rondeur de la panse et la forme du col. Otez la cire et recuisez de nouveau sur les charbons. Remettez encore de la cire, et battez comme ci-dessus, jusqu'à ce que la forme soit parfaite. Cela fait, si vous voulez sur la burette façonner au marteau des images, des animaux ou des fleurs, faites à l'avance une préparation de poix, de cire et de brique.

CHAP. LIX.

De la préparation qu'on appelle TENACE.

Broyez très-menu un morceau de brique ou de tuile; faites fondre de la poix dans un vase de terre, en y ajoutant un peu de cire. Ces deux substances étant fondues, mêlez-y la poudre de tuile, remuez fortement et versez dans l'eau. Lorsque ce mélange com-

(1) *Imo* formaveris.

(2) Atque electris, *in Cod. Guelph.*

dem cum nodo, in cujus nodi medio atque in ora pedis in circuitu dispones limbum cum lapidibus et electris ut supra. Patenam quoque cum formabis (1) mensura et forma, qua volueris, circa oram ejus eodem opere et ordine limbum operaberis, facies et fistulam auream ordine et modo quo superius argenteam,

Cruces quoque et plenaria et sanctorum pignorum scrinia, simili forma cum lapidibus et margaritis (2) deornabis.

CAPUT LVII.

De colatorio.

Facies quoque colatorium aureum sive argenteum hoc modo. Percute vas parvulum ad similitudinem modicæ pelvis, latitudine modice amplius unius palmæ (3), (cui impones caudam longitudinis unius ulnæ et) latitudine unius pollicis, quæ cauda habebit in summitate caput leonis fusile et decentissime sculptum, quod caput tenebit pelviculam in ore suo. Habebit etiam in altera summitate caput simili modo sculptum, in cujus ore pendebit annulus, per inserto digito portari possit. Reliqua vero cauda inter duo capita decorari debet nigello per loca, et per loca opere fusili et punctorio et litteris versuum exarari in suo loco. Pelvicula vero quæ in summitate est, in medio fundo perforari debet, latitudine duorum digitorum in rotunditate, subtilissimis foraminibus per quæ colari debet vinum et aqua in calicem ponenda, per quæ sacramentum Dominici sanguinis conficitur.

CAPUT LVIII.

De ampulla.

Si vero volueris ampullam componere ad fundendum vinum, percute argentum eodem modo, quo percutitur nodus pedis in calice, excepto quod venter ampullæ multo latior debet formari, et collum ejus super incudem longam et gracilem malleo corneo et mediocri ferreo debet constringi. Interdum etiam ipsa ampulla, cum cœperit formari, impleatur cera et malleo mediocri ferreo leniter percutiatur, ut ei rotunditas ventris et effigies colli decentius et æqualius aptetur. Sicque ejecta cera super carbones iterum recoquatur, et denuo cera imponatur, ac sicut prius percutiatur, donec omnino formetur. Quo facto si volueris in ipsa ampulla imagines aut bestias sive flores opere ductili facere, compone in primis confectionem ex pice et cera et tegula.

CAPUT LIX.

De confectione quæ dicitur tenax.

Tere partem lateris sive tegulæ minutissime, et liquefac picem in testa ollæ, modicumque ceræ adde. Quibus pariter liquefactis commisce pulverem tegulæ et fortiter commove atque in aquam effunde. Cumque cœperit refrigerari, intingue manus utrasque

(3) *Ex Cod. Guelph. desunt in manuscripto Harleo.*

in aquam et macera diu, donec possis ipsam confectionem extendere et trahere sicut pellem. Hanc confectionem statim liquefacies et implebis ampullam usque ad summum. Cumque refrigerata fuerit, pertrahe in ventre et in collo quodcumque volueris, tollensque ferros ductorios graciles et parvulum malleolum designa quod pertraxisti, in circuitu, leniter percutiendo. Deinde da puero, qui contra te sedeat, malleolum et tu tene in sinistra manu ampullam, et dextera ferros, unumquodque in suo loco, et fac puerum percutere quocumque modo volueris, leniter aut fortiter, ac depone campos, ut cavi fiant et opus elevetur. Cumque per omnia semel percusseris, apposita ampulla igni, ejice confectionem, recoctaque ampulla, ejecta ab igne, rursum imple eam, ac sicut prius percute, sicque facies donec omnes campos æqualiter deponas, et omne opus ita conformes ut appareat quasi fusum sit. Hoc autem omnino procura ut argentum ampullæ ita spissum sit, ut cum opus percutiendo formaveris, cum ferris fossoriis possis illud decenter incidere, fodere et radere. Quo peracto, si volueris, fac auriculam fusilem eodem modo quo formasti auriculas argentei calicis, et in anteriori parte deductorium, unde vinum effundatur, quæ confirmabis solidatura, argento et cupro mixta, ut supra. Deinde, ubicumque volueris, nigello ornabis, et reliquum deaurabis ut supra.

Eodem modo facies cyphos aureos et argenteos atque scultellas, et pixides ad oblatas imponendas et capsulas thymiamatis; et manubria in cultellis, et imagines in crucibus et plenariis ex auro sive argento aut cupro.

mencera à se refroidir, plongez vos deux mains dans l'eau et pétrissez longtemps, jusqu'à ce que vous puissiez tirer cette préparation et l'étendre comme une peau. Vous la ferez fondre aussitôt et vous en remplirez la burette jusqu'au haut. Lorsqu'elle sera refroidie, tracez sur la burette ou sur le col les ornements que vous voudrez. Prenez des burins et un marteau léger et marquez, en frappant doucement tout autour, les traits indiqués. Donnez ensuite le marteau à un enfant assis devant vous, tenez la burette dans la main gauche, et dans la main droite les outils chacun à sa place; faites frapper l'enfant comme vous voudrez, fortement ou doucement, et laissez les champs afin qu'ils restent creux et que le travail prenne de la saillie. Lorsque vous aurez battu partout une fois, remettez la burette au feu, ôtez la préparation. Après que la burette sera recuite et retirée du feu, emplissez-la de nouveau et battez-la comme auparavant, ce que vous ferez jusqu'à ce que tous les champs soient également abaissés, et que vous ayez façonné l'ouvrage comme s'il avait été fondu. Ayez soin que l'argent de la burette soit assez épais pour pouvoir couper, graver et racler convenablement l'ouvrage après qu'il aura été battu. Cela terminé, si vous le voulez, faites fondre une oreille de la même façon que vous avez fondu les oreilles du calice d'argent. A la partie antérieure vous établirez un canal pour faire couler le vin : vous le consoliderez avec de la soudure, mêlée d'argent et de cuivre, comme ci-dessus. Vous placerez ensuite des ornements de nielle partout où vous voudrez et vous dorerez le reste, comme il a été dit plus haut.

Vous ferez de la même manière les vases d'or et d'argent, les coupes, les boîtes à hosties, les navettes, les manches de couteaux, les images sur les croix et les missels en or, en argent ou en cuivre.

CAPUT LX.

De thuribulo ductili.

Si vero thuribula ductili opere componere volueris in auro, vel argento, sive cupro, primum purificabis ordine quo supra, atque fundes in fusoriis ferris duas marcas vel tres sive quatuor, secundum quantitatem quam vis habere superiorem partem thuribuli. Deinde attenuabis in rotulam eo ordine quo superius calicem argenteum majorem, excepto quod hoc opus spissius et profundius ducendum est interius, ut altius sit exterius, ita ut altitudo in se ipsius latitudinem totam habeat et ejus medietatem. Cujus altitudinem cum produxeris, priusquam latitudinem constringas, pertrahe in eo turres, videlicet in supremo unam octoangulatam, in qua fiant ejusdem numeri fenestræ, sub qua fiant quatuor quadratæ, quibus singulis imponantur tres columnæ, et inter eas duæ fenestræ productæ, in quarum medio super mediam columnam fiat fenestella rotunda; sub quibus in tertio loco formen-

CHAP. LX.

De l'encensoir battu (1).

Si vous voulez fabriquer au marteau des encensoirs en or, en argent ou en cuivre, d'abord vous purifierez d'après le procédé indiqué; coulez dans des moules en fer deux, trois, quatre marcs, selon la quantité que vous voulez employer à la partie supérieure de l'encensoir. Vous amincirez en roulette, comme plus haut, le grand calice d'argent, excepté qu'ici le travail doit être étendu intérieurement, plus épais et plus profond, pour que l'extérieur soit plus haut, de sorte que la hauteur contienne en elle toute la largeur même et sa moitié. Quand vous aurez développé la hauteur, avant de limiter la largeur, tracez-y des tours, savoir en haut une octogone avec un égal nombre de fenêtres, au-dessous quatre carrées, à chacune desquelles seront adaptées trois colonnettes, et entre elles deux fenêtres allongées; au milieu de celles-ci, sur la colonne centrale, sera une petite fenêtre ronde. Au-dessous, en troisième lieu, on fera huit autres tours, c'est-

(1) Les deux chapitres suivants sont de la traduction de M. de L'Escalopier.

à-dire quatre rondes répondant aux carrées supérieures; on y représentera des fleurs, des oiseaux, des animaux ou de petites fenêtres; entre elles quatre carrées en outre plus larges, ornées de bas-reliefs d'anges paraissant s'y reposer avec leurs ailes. Au-dessous, au point où le vase s'arrondit, on exécutera quatre arcs un peu allongés vers le haut; on y placera les quatre évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux : entre ces arcs, sur le bord de la rondeur, seront quatre têtes fondues de lions ou d'hommes, à travers lesquelles passeront les chaînes. Ces choses disposées au moyen des outils et des marteaux, en dedans et en dehors, on les battra jusqu'à ce qu'elles soient entièrement formées; on les limera, on les raclera, on les fouillera avec les fers à creuser. C'est la partie supérieure de l'encensoir. On battra la partie inférieure et son pied; on y fera quatre arcs qui répondent à ceux du haut, et dans lesquels seront assis les quatre fleuves du Paradis sous la forme humaine, avec leurs urnes, d'où semblera se répandre une eau ruisselante. Dans les angles où s'unissent les cercles, seront attachées les têtes de lions ou les figures d'hommes dont nous venons de parler, de façon qu'à la partie inférieure adhèrent les figures dans lesquelles seront fixées les chaînes et à la partie supérieure les crinières ou les chevelures par où passeront ces chaînes. Si le pied ne peut être battu avec la partie inférieure, on le fera à part, soit au marteau, soit au moule; on le posera avec la soudure mêlée d'argent et de cuivre que nous avons indiquée. Le lis auquel on doit adapter l'anneau et attacher les chaînes au-dessus, se fera semblablement au marteau ou au moule; on l'ornera de fleurs, de petits oiseaux, d'animaux, suivant le genre de ce qui est au-dessous. Cet encensoir, s'il est d'argent ou de cuivre, pourra être doré d'après le procédé ci-dessus. Si quelqu'un veut, par plus de soin, composer un encensoir d'un travail plus précieux, il pourra de la manière suivante exprimer l'image de la cité que vit le prophète sur la montagne.

CHAP. LXI.

De l'encensoir coulé.

Prenez de l'argile non mêlée et bien pétrie, faites sécher au soleil, triturez ensuite, tamisez soigneusement, délayez dans de l'eau, pétrissez fortement; de cela faites-vous deux blocs de la grandeur que vous voulez donner à l'encensoir, l'un pour le dessous, l'autre pour le dessus, qui sera plus élevé : ces blocs s'appellent noyaux. Vous les percerez aussitôt avec un bois, dans la longueur, également taillé sur les quatre côtés, et vous ferez sécher au soleil. Après cela vous y passerez à travers un fer appelé fer à tourner, long, médiocrement effilé, à une extrémité plus gros, battu uniformément à quatre côtés, et s'effilant de plus en plus jusqu'à la fin; à

tur aliæ turres octo; quatuor videlicet rotundæ contra superiores quadras, in quibus fiant flosculi aut aviculæ vel bestiolæ, sive fenestellæ, et inter eas quatuor quadræ, quæ et latiores sint, in quibus fiant dimidiæ imagines angelorum, quasi in eis cum alis suis sedentium. Sub quibus in ipsa rotunditate vasis fiant quatuor arcus in supremo modice producti, in quibus fiant evangelistæ sive in specie angelorum, seu in figura animalium; inter quos arcus super ipsam oram rotunditatis ponantur quatuor capita leonum sive hominum fusilia, per quæ catenæ transeant. His ita pertractis, cum ferris ductoriis et malleis, interius et exterius percutiantur, donec omnino formentur, sicque limentur et radentur, ferrisque fossoriis fodiantur. Hæc est superior pars thuribuli. Deinde percutiatur inferior cum suo pede, in quo fiant quatuor arcus, qui respondeant superioribus, in quibus sedeant quatuor flumina Paradisi humana specie cum suis amphoris, quibus effundatur quasi species fluentis aquæ. In angulis vero, quibus conjunguntur circuli, figantur capita leonum sive facies hominum de quibus supra diximus, ita ut inferiori parte adhæreant facies in quibus firmentur catenæ, et in superiori capilli vel comæ, per quas transeant ipsæ catenæ. Quod si pes cum ipsa inferiori parte nequeat percuti, fiat singulariter sive ductili sive fusili opere, et imponatur cum solidatura argento et cupro mixta, de qua supra diximus. Lilium vero cui annulus imponendus est, et cui catenæ superius infigendæ sunt, fiat similiter ductili sive fusili opere, in quo formentur flores aut aviculæ sive bestiolæ secundum qualitatem inferioris operis. Hoc thuribulum si fuerit argenteum aut cupreum, poterit deaurari ordine quo supra. Quod si quis voluerit laborem apponere, ut thuribulum pretiosioris operis componat, similitudinem civitatis, quam vidit propheta in monte, hoc modo exprimere poterit.

CAPUT LXI.

De thuribulo fusili.

Tolle argillam non commixtam et bene maceratam, et fac siccare ad solem, siccatamque comminue et diligenter cribra. Cribratamque aqua commisce et fortiter macera, et exinde compone tibi duas massas, ad magnitudinem quam vis habere thuribulum, unam inferiorem, et alteram superiorem quæ (1) latior erit: quæ massæ vocantur nuclei. Quos statim perforabis ligno in longitudine in quatuor costis æqualiter inciso, sicque siccabis ad solem. Post hæc transduces eis ferrum, quod dicitur tornatile, longum et mediocriter gracile, quod sit in una summitate grossius, in quatuor costis æqualiter percussum, ac magis

(1) Altior *in Cod. Guelph.*

magisque gracile deductim usque in finem, in cujus grossiori parte imponatur aliud ferrum breve et curvum, sive lignum, cum quo possit circumverti. Deinde habebis duas columnellas ligneas super scamnum fixas et ab invicem sejunctas secundum longitudinem ferri, quæ singulæ habeant in anteriori parte singulos clavos similiter ligneos, ad mensuram palmi longos, et ad similitudinem gradus incisos; super quos ponatur lignum aliud rotundum, ita ut possit propius et longius removeri, super quod requiescat manus tornantis. His ita compositis inter ipsas duas columnellas pone ferrum tornatile, quod nucleos continet, et coram te ad lævam manum sedente adjutore, qui circumvertat illud, tornabis ferris acutis et latioribus ex omni parte usque ad æqualitatem, sicque formabis nucleos illos ut sibi conjungantur æquali latitudine et spissitudine in medio. Intercides vero inferiorem partem a medietate inferius, ita ut latitudo superior duabus mensuris inferiorem superet, in qua formabis et pedem. Eadem quoque mensura intercides superiorem partem, cujus tamen altitudo tanta erit, ut intercidatur (1) ad similitudinem lignei campanarii, ita ut quælibet incisura sursum magis gracilis sit. His ita tornatis ejice ferrum, et cum cultello incide in latiori limbo superioris nuclei quatuor angulos usque ad incisuram, quæ ei proxima est, ita ut in crucis modum formetur, et unumquodque cornu æquales habeat latitudines in parietibus, sed altitudine contineat mensuram et dimidiam latitudinis; in qua etiam pinnacula ad similitudinem tectorum formabis. Facies quoque in proxima turri octo costas, quatuor latiores, et quatuor strictiores quas etiam rotundas facies, ita ut anguli latiorum promineant, et strictiorum cavi sint, ut sic rotunditas appareat; in quibus ad mensuram tecta convenientia formabis. Turrem vero penultimam eodem modo formabis, sicut tamen ut rotundæ costæ super inferioris latas formentur, et inferioris rotundæ sub superiorum latis aptentur. Superior vero turris octo costis æqualiter latis et absque tectis formetur. Hæc erit superior pars thuribuli.

Inferioris autem partis latior limbus, incisis angulis similiter in crucis modum formabitur, ut superiori coaptetur, et inferior limbus in rotundum finiatur. His taliter aptatis tolle duo ligna ad longitudinem pedis et grossitudinem quam ceram habere volueris, aliudque lignum tantæ longitudinis rotundum et grossum ut hasta lanceæ; et habebis ascellam latam longitudine pedis, et duabus ulnis longam et valde æqualem, super quam contiges prædicta duo ligna, ita ut a se spatio dimidii pedis disjuncta lignum contra lignum æqualiter aptetur. Deinde tolle ceram puram quam igni appositam fortiter macerabis, sicque calidam inter duo ligna super ascellam collocabis, prius aqua supposita ne adhæreant, et illud rotundum lignum madefactum utris-

(1) Ter *in Cod. Guelph. interponitur.*

sa partie plus grosse sera adaptée un autre fer court et recourbé, ou un bois, au moyen duquel on puisse le tourner. Vous aurez deux colonnettes de bois fixées sur un escabeau, éloignées l'une de l'autre suivant la longueur du fer; elles auront chacune à la partie antérieure une cheville semblablement de bois, longue d'une palme, taillée en forme de degré; dessus sera placé un autre bois rond, de manière à pouvoir être rapproché ou éloigné, sur lequel repose la main du tourneur. Les choses préparées, entre les deux colonnes mettez le fer à tourner qui retient les noyaux; ayant devant vous, du côté gauche, un aide assis qui le tourne, vous travaillerez, avec des fers tranchants et larges de toutes parts, jusqu'à ce que vous ayez égalisé; vous façonnerez vos noyaux, de sorte qu'ils s'unissent à une largeur et une épaisseur égales au milieu. Vous taillerez la partie inférieure, depuis le milieu en bas, de façon que la largeur supérieure dépasse de deux mesures celle de dessous, où vous ferez aussi le pied. Aux mêmes proportions vous taillerez la partie du haut, dont néanmoins la hauteur sera telle que, taillée en forme d'un clocher de bois, chaque coupe, en montant, devienne de plus en plus pointue. Ces choses tournées, ôtez le fer, avec un couteau taillez sur le bord plus large du noyau supérieur quatre angles jusqu'à sa coupe la plus voisine, en forme de croix; que chacun des bouts ait des largeurs égales sur les trois parois, mais que la hauteur contienne une mesure et demie de la largeur, vous y formerez des faîtes à l'imitation de toits; vous ferez dans la tour la plus proche huit pans, quatre plus larges, quatre plus étroits, qui seront arrondis de façon que les angles des plus larges soient en saillie, ceux des plus étroits rentrants, pour qu'ainsi la rondeur soit apparente; vous les surmonterez de toits en rapport avec leurs dimensions. Vous ferez de même l'avant dernière tour, de sorte cependant que les côtes rondes soient formées sur les larges de celle qui est au-dessous, et que les rondes de l'inférieure s'ajustent sous les larges des supérieures. La tour du dessus sera faite à huit côtes également larges et sans toits. Ce sera la partie supérieure de l'encensoir.

Dans la partie inférieure, le bord le plus large sera formé à angles taillés semblablement en espèce de croix, pour s'adapter à ce qui est au-dessus, et pour que le bord inférieur se termine en rond. Ces choses arrangées, prenez deux bois de la longueur d'un pied et de la grosseur dont vous voudrez avoir un morceau de cire, et un autre bois d'autant de longueur, rond et gros comme la tige d'une lance; vous aurez en outre un petit ais large de la longueur d'un pied, long de deux aunes, bien uni, vous y attacherez vos deux bois, de sorte que, séparés l'un de l'autre de l'espace d'un demi-pied, ils s'adaptent également bois contre bois. Prenez de la cire pure, l'ayant approchée du

feu, vous pétrirez fortement, vous poserez ainsi attentivement les deux bois sur la planchette, ayant auparavant mis de l'eau dessous de peur d'adhérence; promenant fortement des deux mains le bois rond humecté vous amincirez selon l'épaisseur des bois. Lorsque vous aurez préparé beaucoup de morceaux égaux de cire, assis près du feu, coupez-les en pièces suivant les espaces que vous aviez taillés dans l'argile de l'encensoir; à chaque espace vous adapterez sa pièce modérément chauffée, à l'aide d'un fer propre à ce travail et chaud, vous souderez à l'entour. Quand ainsi vous aurez couvert extérieurement tout le noyau, prenez un fer mince, aigu des deux côtés en manière de flèche fine, avec une petite queue emmanchée d'un bois, vous vous en servirez pour tailler autour de tous côtés; au moyen d'un morceau de bois façonné de même, vous aplanirez; vous aurez soin qu'en aucune place la cire ne soit plus épaisse ou plus mince qu'en une autre. Tracez sur chaque face un arc et semblablement sur les parois latérales; sous chacun des arcs de chaque côté une porte, de façon que chaque porte embrasse le quart de l'espace, et que deux quarts restent au milieu. Dans ces espaces vous tracerez, sous chacun des arcs, une image d'apôtre qui tiendra dans la main une tablette, de la figure que vous voudrez, vous écrirez son nom dans la bordure autour des arcs. Dans les espaces triangulaires qui soutiennent les faîtes des toits, vous représenterez douze pierres, distribuant à chaque apôtre une pierre convenable, selon la signification de son nom; vous écrirez leurs noms dans la bordure inférieure du même espace; dans chaque angle près des pierres vous ferez autant de petites fenêtres, ce sera le symbole dont le prophète dit: A l'Orient trois portes, trois à l'Occident, trois au Midi, trois au Septentrion. Aux quatre angles qui sont entre les divisions des portes, vous modèlerez en cire autant de tourelles rondes, par où les chaînes passeront. Ces choses disposées, vous ferez sur la tour supérieure la plus voisine, dans chaque espace carré, une image entière d'ange armé du bouclier et de la lance, comme veillant debout à la garde des murs; dans les tourelles rondes vous formerez des colonnettes avec leurs chapiteaux et leurs bases. De même vous placerez dans l'avant-dernière tour qui est moins élevée, des reliefs d'anges, et de pareilles colonnettes. Dans la tour supérieure, plus délicate, vous ouvrirez des fenêtres longues et arrondies; vous entourerez le sommet de la tour de forteresses, au milieu de celles-ci vous ferez un agneau, sur sa tête une couronne et une croix, autour de son dos un petit arc, au-dessus duquel sera un anneau pour y attacher la chaîne du milieu. Telle est la partie supérieure de l'encensoir avec son travail.

manibus fortiter superducens secundum spissitudinem lignorum attenuabis. Et cum multas partes æquales ceræ paraveris, sedens juxta ignem incide eas particulatim secundum spatia, quæ in argilla thuribuli incideras, et unicuique spatio suam particulam modice calefactam aptabis, atque cum ferro ad hoc opus apto et calefacto circumsolidabis. Cumque hoc modo totum nucleum exterius cooperueris, accipe ferrum tenue ex utraque parte acutum in modum gracilis sagittæ, cum parvula cauda, ligneo manubrio infixum, et cum illo ex omni parte circumcides, et buxeo ligno eodem modo formato planabis, et ut in nullo (1) loco cera spissior sive tenuior sit quam in alio, procurabis. Deinde pertrahe in singulis frontibus singulos arcus, et in obliquis parietibus similiter, et sub singulis arcubus ex utraque parte singulas valvas, ita ut unaquæque valva quartam partem spatii contineat, et duæ partes in medio remaneant; in quibus spatiis pertrahes sub unoquoque arcu singulas imagines apostolorum, quæ singulæ teneant singulos breves, effigie qua volueris, quorum nomina scribes in limbo circa arcus. In spatiis vero triangulis, qui tectorum pinnas sustinent, formabis similitudinem lapidum duodecim, disponens unicuique apostolo convenientem lapidem, secundum significationem nominis sui, quorum nomina scribes in inferiori limbo ejusdem spatii, et in singulis angulis juxta lapides facies singulas fenestellas. Hæc erit similitudo de qua propheta dicit: Ab oriente portæ tres, et ab occidente portæ tres, et a meridiano portæ tres, et a septentrione portæ tres. In quatuor autem angulis, qui sunt inter divisiones portarum, formabis in cera singulas turriculas rotundas, per quas catenæ transibunt. His ita dispositis, facies in proxima superiori turri singulas imagines angelorum integras in quadrangulis spatiis (2), cum scutis et lanceis suis, quasi ad custodiam murorum stantes, et in rotundis turriculis formabis columnellas cum capitellis suis et basibus. Eodem modo facies in penultima turri, quæ brevior est, dimidias imagines angelorum et pari modo culumnellas. In superiori vero turri, quæ gracilior erit, facies fenestras longas et rotundas, et in summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum medio formabis agnum, et in capite ejus coronam et crucem, et circa dorsum ejus brevem arcum, in cujus summitate sit annulus, cui imponatur media catena. Hæc est superior pars thuribuli cum opere suo.

Inferiori vero parte simili modo cooperta cera, formabis in singulis spatiis singulas imagines prophetarum cum suis brevibus, et aptabis unicuique apostolo convenientem prophetam, ut testimonia eorum, quæ brevibus sunt inscribenda, sibi concordent.) Circa prophetas vero non facies portas, sed tantum spatia earum sint quadrangula, et in limbis super capita scribantur eorum nomina. Facies quoque in angulis quatuor turres in quibus catenæ firmentur ut supe-

(1) Illo, *vitiose in Ms. videtur.*
(2) *Eadem verba et sequentia usque ad* sibi concordent *omittit Cod. Harl. Addidimus ex Cod. Guelph.*

rioribus coaptentur. In inferori vero rotundo spatio facies circulos quot potueris, vel volueris, in quibus formabis singulas imagines virtutum dimidias, specie feminina quarum nomina scribes in circulis. Ad postremum autem in fundo formabis pedem et tornabis, et omnia spatia circa imagines superius et inferius erunt transforata. Deinde unicuique parti suis infusoriis atque spiraculis impositis, circumlinies diligenter argillam tenuem et siccabis ad solem, rursumque et tertio facies similiter; quæ partes vocantur jam formæ. Quas omnino siccatas pones ad ignem, et cum calefactæ fuerint, ceram liquescentem funde in aquam, rursumque pone ad ignem, sicque facies donec ceram omnino ejicias. Post hæc in loco apto et æquali pones carbones grossos et frigidos, super quos stabilies formas, foraminibus inferius conversis, et circumpones eis lapides duros, qui resilire non possint ad calorem ignis, et ordinabis eos lapidem super lapidem in similitudinem muri absque temperamento siccos, ita ut inter lapides multa foramina et parvula remaneant. Quibus ita compositis, altius quam formæ sint spatio dimidii pedis, circumfunde carbones ardentes, ac deinde frigidos usque ad summum, et cave ut tantum spatii sit inter formas et lapides, quod carbones capere possit. Cumque carbones omnes incanduerint, interdum gracili ligno movendi sunt circumquoque per foramina inter lapides ut se conjungant, et calor ex omni parte æqualis sit. Et cum in tantum descenderint ut formas videre possis, iterum imple frigidis carbonibus usque ad summum, sicque tertio facies. Et cum videris formas exterius candescere, pone vas in ignem cum aurichalco quod fundere volueris, et primum modice, deinde magis magisque sufflabis, donec omnino liquefiat. Quo facto cum curvo ferro et in ligno infixo diligenter commove, et vas in latus aliud converte; rursumque aurichalco imple et calefac, sicque facies donec vas plenum fiat, et denuo cum curvo ferro commovebis, et a carbonibus purgabis, et sufflatore fortiter flante cooperies magnis carbonibus. Deinde amotis lapidibus formas ejicies ab igne, et argillam abundanter aqua perfusam atque in modum fecis attenuatam cum panno diligenter circumlinies, sicque juxta fornacem, in quam fundis, fossa facta formas impone, et terram circumquaque exaggera, et ligno inferius æquali crebrius impingendo diligenter comprime. Statimque habeas præ manibus panniculum multipliciter complicatum et fisso ligno impositum, ejectoque vassiculo ab igne cum forcipe curvato rostro, et panniculo apposito, qui sordes et favillas defendat, diligenter infunde. Hoc modo formis utrisque fusis sine stare, donec infusorium superius nigrescat; deinde remota terra et a fossis extractas repone in tuto loco, donec omnino frigescant, cavens summopere ne calidis formis aquam superjacias, quia interiores nuclei, si humorem persenserint, statim inflantur et omne opus disrumpetur. Cumque per se refrigeratis argillam removeris, diligenter circumspice, et si quid ne-

La partie inférieure semblablement couverte de cire, vous modèlerez dans chaque espace une image de prophète avec sa tablette ; vous assortirez à chaque apôtre un prophète qui s'y rapporte, pour que leurs témoignages, qui doivent s'inscrire sur les tablettes, s'accordent entre eux. Autour des prophètes il n'y aura point de portes ; mais seulement que leurs espaces soient quadrangulaires, et que leurs noms soient écrits dans les bordures sur leurs têtes. Vous ferez aux angles quatre tours dans lesquelles seront fixées les chaînes pour s'assujettir à celles du dessus. Dans l'espace circulaire inférieur vous pratiquerez des cercles en aussi grand nombre que vous pourrez ou voudrez, vous y modèlerez autant d'images de vertus en demi-figures de femme, dont vous écrirez les noms dans les cercles. En dernier lieu, sur le fond vous formerez et tournerez le pied ; tous les espaces autour des images au-dessus et au-dessous se trouvent transpercés. Ajoutant à chaque partie ses entonnoirs et ses soupiraux, vous enduirez soigneusement autour d'argile légère, vous sècherez au soleil; vous ferez ainsi une seconde et une troisième fois : ces parties s'appellent alors formes. Quand elles seront entièrement sèches, mettez au feu, versez dans de l'eau la cire liquéfiée par la chaleur, replacez au feu, vous continuerez jusqu'à ce que vous ayez retiré toute la cire. Après cela, dans un lieu convenable et uni, vous mettrez des charbons gros et froids, vous établirez sur eux les formes, les ouvertures tournées en bas, vous les environnerez de pierres dures qui ne peuvent éclater à l'intensité du feu, vous les rangerez pierre sur pierre comme un mur, sans mortier, sèches, de sorte qu'entre les pierres il reste un grand nombre de petits trous. Cela disposé, plus haut que les formes d'un espace d'un demi-pied, répandez autour des charbons ardents, puis d'autres froids jusqu'au sommet ; veillez à ce qu'il y ait assez d'espace entre les formes et les pierres, pour pouvoir contenir les charbons. Lorsqu'ils seront tous enflammés, de temps en temps il faut, avec un petit bois, les remuer de tous côtés par les jours entre les pierres, afin qu'ils se serrent et que la chaleur soit égale partout. Quand ils seront descendus au point que vous puissiez voir les formes, derechef remplissez de charbons froids jusqu'au haut, et vous ferez ainsi une troisième fois. Lorsque vous aurez vu les formes blanchir à l'extérieur, placez au feu le vase avec l'auricalque que vous voudrez fondre, et vous soufflerez doucement d'abord, puis de plus fort en plus fort, jusqu'à parfaite liquéfaction. Alors à l'aide d'un fer courbé et fixé dans un bois agitez soigneusement, tournez le vase d'un autre côté, remplissez encore d'auricalque, liquéfiez ; vous continuerez jusqu'à ce que le vase devienne plein. Avec le fer courbé vous remuerez de nouveau, vous enlèverez les ordures de charbons, et faisant souffler fort vous couvrirez de gros charbons. Vous écarterez les pierres, vous ôterez les formes du feu ;

avec un linge vous enduirez soigneusement autour d'argile, abondamment détrempée d'eau, délayée à la consistance de lie ; ayant creusé une fosse auprès du fourneau dans lequel vous fondez, placez-y les formes, amassez de la terre tout autour, et foulant souvent avec un bois aplati à sa partie inférieure, comprimez attentivement. Aussitôt ayez en main un petit linge plié en plusieurs doubles, engagé dans un bois fendu, enlevez le vase du feu avec des tenailles à bec recourbé, appliquez le petit linge pour qu'il écarte les scories et les cendres, et coulez avec précaution. Les deux formes fondues, laissez-les reposer dans cet état jusqu'à ce que l'entonnoir de dessus noircisse ; dégagez la terre, retirez-les des fosses, déposez-les en lieu sûr, jusqu'à ce qu'elles soient tout à fait froides, prenant bien garde de jeter de l'eau sur les formes chaudes, parce que les noyaux qui sont dedans, s'ils sentent l'humidité à travers, se gonflent sur-le-champ, et tout le travail saute. Après qu'ils se seront refroidis d'eux-mêmes, que vous aurez ôté l'argile, examinez attentivement tout autour ; si par négligence ou par hasard il y a quelque chose de manqué, vous en amincirez la place en limant, vous appliquerez de la cire, vous ajouterez de l'argile par-dessus ; quand elle sera sèche, vous chaufferez, vous coulerez alors par-dessus, jusqu'à ce que le ruisseau de métal se répandant sur la partie, ce que vous y versez adhère. Ce qu'ayant vu, s'il n'est pas assez solide, avec le produit de pierre de vin brûlée et de la limaille d'argent et de cuivre mêlés, comme nous l'avons prescrit, vous souderez. Au moyen de différentes limes carrées, triangulaires, rondes, vous limerez d'abord en travers tous les champs, ensuite vous fouillerez avec les fers à creuser, vous raclerez avec les racloirs ; enfin, nettoyant de toutes parts votre ouvrage au sable et à l'aide de bois un peu concassés au bout, vous le dorerez.

gligentia vel casu defuerit, locum illum circumlimandum attenuabis, et apposita cera, nec non argilla addita, cùm sicca fuerit, calefacies, sicque superfundes, donec rivo in partem decurrente, quod superfundis adhæreat. Quod cum respexeris, si minus firmum fuerit, cum combustione viniceæ petræ, et limatura ex mixtura argenti et cupri, sicut præscripsimus, solidabis. Post hæc diversis limis quadrangulis, triangulis, atque rotundis campos omnes primo translimabis. Deinde ferris fossoriis fodies, et rasoriis rades ; ad ultimum sabulo cum lignis in summitate modice conquassatis undique purgatum opus deaurabis.

CHAP. LXII.

Des chaînes.

Pour faire les chaînes, commencez par tirer des fils, les uns petits, les autres plus gros, en cuivre ou en argent; vous les reploierez en deux, trois, quatre, cinq ou six oreilles, de la grosseur que vous voudrez, selon la mesure de chaque encensoir, petit ou grand. Lorsque vous aurez replié à part toutes les chaînes d'un encensoir, prenez une planche peu épaisse de chêne ou de hêtre, et percez-la, avec un fer chaud, rond et effilé, de trous nombreux, par lesquels trous vous passerez la chaîne recuite au feu, après qu'elle sera refroidie; vous la recuirez de nouveau et vous la passerez par un autre trou; vous la recuirez encore, et vous continuerez ainsi jusqu'à ce qu'elle soit partout également grosse et ronde. Coupez ensuite la chaîne par parties selon la quantité convenable; vous ferez la partie du milieu plus courte et les autres plus longues. Après avoir attaché les chaînes à leurs extrémités, vous assujettirez les plus longues en bas avec des clous solides, et passés en travers. Vous les arrangerez à la partie supérieure, au moyen de petits anneaux, qui serviront à les attacher et à les assujettir à la partie inférieure du lis, par lequel on doit porter l'encensoir à la main, avec le grand anneau qui le surmonte. Quant à la chaîne du milieu qui est plus courte, vous l'attacherez d'un côté avec un clou au sommet de l'encensoir, et de l'autre côté vous l'attacherez sous le lis au moyen d'un anneau. Vous réussirez

CAPUT LXII.

De catenis (1).

Catenas facturus primum trahe fila subtilia sive grossiora in cupro sive argento, et circumflecte cum subula in tribus auriculis, aut quatuor, vel quinque, sive sex, secundum grossitudinem quam volueris, ad mensuram uniuscujusque thuribuli minoris sive majoris. Et cum omnes catenas unius thuribuli in unam partem plexueris, tolle lignum tenue ex quercu sive fago, et fac in eo multa foramina cum gracili ferro rotundo et calido, per quæ foramina catenam igne recoctam et refrigeratam transduces et denuo recoques, rursumque per aliud foramen transduces et recoques, sicque facies, donec per omnia æqualiter sit grossam et rotundam. Deinde incide ipsam catenam per partes ad quantitatem thuribuli, mediam autem partem breviorem, et longiores reliquas ; aptatis foraminibus in utrisque summitatibus catenarum, obfirmabis eas, quæ longiores sunt, in inferiori parte thuribuli clavis firmis et transductis ; compositæ per superiorem partem impones annulos parvulos, cum quibus aptabis et obfirmabis eas ad lilium inferius, per quod manu gestari debet cum magno annulo eidem superius imposito. Mediam vero catenam, quæ brevior est, obfirmabis clavo in superiori parte thuribuli in uno capite, et alterum imposito annulo aptabis inferius sub lilio; et sic procurabis ut thuribulum ex omni parte æqualiter pendeat.

Possunt etiam eodem modo et ordine, quo prædiximus, thuribula diversæ formæ et di-

(1) *Vitiose* chatenis *in Ms. Harlei.*

versi operis percuti et fundi in auro et argento atque aurichalco. Sed magnopere cavendum est, ut aurichalcum, quod deaurari debet, omnino purum sit et purgatum a plumbo, propter diversa infortunia, quæ deaurantibus evenire solent. Quod aurichalcum si vis componere, primo naturam cupri, ex quo efficitur, disce.

ainsi à suspendre l'encensoir également de tous côtés.

On peut encore, d'après les procédés que nous avons indiqués ci-dessus, battre et fondre en or, en argent ou en auricalque, des encensoirs de formes variées et d'un travail varié. Mais il faut avoir grand soin que l'auricalque qui devra être doré soit bien pur et sans nul alliage de plomb, à cause des accidents qui arrivent à la dorure. Si vous voulez préparer l'auricalque, apprenez d'abord à connaître la nature du cuivre dont on le fait.

CAPUT LXIII.

De cupro.

Cuprum in terra nascitur. Cujus vena cum invenitur, summo labore fodiendo et frangendo acquiritur. Est enim lapis colore viridis ac durissimus et plumbo naturaliter mixtus. Qui lapis abundanter effossus rogo imponitur et comburitur in modum calcis, nec tamen mutat colorem, sed duritiam amittit ut confrangi possit. Deinde minutatim confractus fornaci imponitur, follibus atque carbonibus adhibitis, incessanter die ac nocte conflatur. Quod ipsum diligenter et caute fieri debet; id est, ut primo carbones imponantur (1), et denuo lapis; sicque fiat donec ad capacitatem sufficiat fornacis. Cumque lapis cœperit liquefieri, per cavernulas quasdam plumbum effluit et cuprum intro remanet. Quod cum diutissime conflatum fuerit, refrigeratum et ejicitur, et rursum aliud eodem ordine imponitur. Huic cupro taliter fuso admiscetur quinta pars stagni, et conficitur metallum, quo campanæ funduntur.

Invenitur etiam genus lapidis subcrocei coloris, et interdum rufus, qui calamina dicitur, qui non confractus (2), miscetur carbonibus omnino comminutis, et supradicto cupro in fornace commiscetur, quod hoc modo componitur.

CHAP. LXIII.

Du cuivre.

Le cuivre est un produit de la terre. Lorsqu'on en découvre une veine, on ne peut l'exploiter qu'en fouillant et en brisant les rochers avec de grandes fatigues; c'est, en effet, une pierre verte et très-dure, et naturellement mêlée de plomb. Lorsque cette pierre est tirée en grande quantité, on la met sur un bûcher et on la brûle comme la chaux : elle ne change pas de couleur, mais elle perd sa dureté et peut se casser. On la brise alors en morceaux menus, on la met dans un fourneau, que l'on garnit de charbon, et avec des soufflets on achève la combustion jour et nuit. Cette opération doit se faire avec soin et précaution; c'est-à-dire que l'on doit placer d'abord les charbons et la pierre par-dessus; ce que l'on fera, jusqu'à ce que le fourneau soit suffisamment rempli. Lorsque la pierre commence à se liquéfier, le plomb coule par certaines petites cavités, et le cuivre reste à l'intérieur. Lorsque cela aura été chauffé longtemps, on le laisse refroidir et on le jette : on en met d'autre que l'on traite de la même manière. Au cuivre ainsi fondu on mêle la cinquième partie d'étain, et on fait ainsi le métal des cloches.

On trouve aussi une espèce de pierre de couleur jaunâtre, quelquefois rousse, qui s'appelle calamine : on la mêle, sans la briser, à des charbons broyés menus, et on la mélange dans le fourneau avec le cuivre dont nous venons de parler. Le fourneau doit être fait de la manière suivante.

CAPUT LXIV.

De fornace.

Stant quatuor lapides in modum crucis, a se longitudine unius pedis separati, partim in terra firmati, sed altitudine pedis unius super terram æqualiter prominentes, et omnes in superiori parte æquales. Super hos lapides ponuntur quatuor ferri quadranguli grossitudine unius digiti, et longitudine ut possint ab uno lapide ad alterum protendi. Inter hos medii ponuntur alii ferri ejusdem mensuræ, æquali spatio, id est latitudine trium digitorum a se separati : super quos etiam in transverso ponuntur alii forma et mensura inferiorum æquali, ita ut foramina videantur esse quadrangula. His ita distinctis, super ipsos ferros ponatur argilla fortiter macerata et fimo equi commixta, spissitudine trium

CHAP. LXIV.

Du fourneau.

Etablissez quatre pierres, en forme de croix, séparées les unes des autres de la longueur d'un pied, fixées en terre en partie, mais élevées également de terre de la hauteur d'un pied, et toutes unies à la partie supérieure. On pose sur ces pierres quatre morceaux de fer carrés de la grosseur du doigt, et assez longs pour aller d'une pierre à l'autre. Entre eux, on mettra d'autres fers de la même longueur à égale distance, c'est-à-dire séparés les uns des autres par un espace de trois doigts : sur ces barres de fer, on en pose d'autres transversalement, de même longueur et de même largeur, de manière à former des interstices carrés. Les choses ainsi disposées, on mettra sur les

(1) Deinde lapidis minutiæ superfundantur, rursumque carbones. *Ex Cod. Guelph.*

(2) Sed ita ut effoditur, lignis congestis et abundanter succensis imponitur, et donec omnino candeat comburitur. Qui lapis posthæc refrigeratus et minutissime confractus. *Ex Cod. Guelph.*

fers eux-mêmes de l'argile fortement pétrie et mêlée de fumier de cheval, de l'épaisseur de trois doigts, de manière qu'elle soit adhérente partout aux pierres et aux fers, et de façon que le foyer soit rond au-dessus des pierres. Ensuite avec un bois rond, on fera des ouvertures les plus grandes possible entre les barres de fer; puis on laissera bien sécher.

Après quoi, à partir du foyer, on élèvera un mur avec de petites pierres et avec la même argile, en forme de pot, de manière que depuis le milieu en dessus il soit un peu plus étroit; on le fera plus haut que large; on le reliera avec quatre ou cinq liens de fer, et il sera enduit soigneusement avec la même argile à l'intérieur et à l'extérieur. Après cela, on posera des charbons ardents mêlés de charbons éteints, et bientôt l'air qui passe à travers les ouvertures inférieures, sans l'aide du soufflet, développera la flamme, et aussitôt tout le métal qui y est exposé entre en fusion. Ensuite on fabrique, de la manière suivante, les vases nécessaires à cet ouvrage.

digitorum, ita ut ipsis ferris atque lapidibus ex omni parte adhæreat, et ita sit, quasi lares rotunda super lapides jaceat. Deinde cum rotundo ligno in spatiis inter ferros foramina fiant per omnia quanto possint ampliora; et sic diligenter siccetur.

Deinde ab ipso (1) sursum fiat murus cum minutis lapidibus, et eadem argilla in modum ollæ, ita ut a medietate superius aliquantulum strictior sit, et fiat altior quam latitudo sit, atque cum ligaminibus ferreis quinque aut quatuor circumligetur, et eadem argilla interius et exterius diligenter illiniatur. Quo facto imponantur carbones ardentes commixti exstinctis, et mox ventus per inferiora foramina ingrediens absque flatu follis educit flammas, et quicquid metalli imponitur statim per se liquescit. Post hæc hoc modo componantur vascula huic operi necessaria.

CHAP. LXV.
De la fabrication des vases

Prenez des fragments d'anciens vases, dans lesquels on a déjà fondu du cuivre ou de l'auricalque, et broyez-les sur une pierre en menus morceaux. Prenez ensuite de la terre, dont on fait les pots, et dont il y a deux espèces, l'une blanche, l'autre grise. L'espèce blanche est bonne pour colorer l'or, la seconde à fabriquer ces vases. Lorsque vous aurez fortement trituré, vous mélangerez en proportion convenable cette terre crue avec l'autre, c'est-à-dire celle qui est cuite, et qui a été broyée à l'avance. Vous agirez ainsi : prenez un vase quelconque et remplissez le deux fois de terre crue, et trois fois de terre cuite, de manière qu'il y ait deux parties de terre crue et trois parties de terre cuite : mettez le tout ensemble dans un grand vase et versez dessus de l'eau tiède : macérez fortement avec les mains et des marteaux, jusqu'à ce que la pâte soit ferme. Coupez ensuite un bois rond selon la dimension que vous voudrez donner au vase et la grandeur du fourneau. Dessus vous formerez un vase, et après l'avoir fait vous le couvrirez de cendres sèches, et posez-le ainsi devant le feu, jusqu'à ce qu'il soit sec. Fabriquez de cette manière les vases que vous voudrez. Lorsqu'ils seront soigneusement desséchés, mettez-en trois, quatre ou cinq dans le fourneau, autant que le fourneau peut en contenir; entourez-les de charbons.

CAPUT LXV.
De compositione vasorum.

Tolle fragmina veterum vasorum, in quibus ante cuprum sive aurichalcum fusum fuerat, et super lapidem minutatim confringe. Deinde accipe terram, ex qua fiunt ollæ, cujus genera sunt duo ; unum album, aliud grisium ; ex quibus album valet ad colorandum aurum, aliud vero ad hæc vasa componenda ; et cum minutissime contriveris, hanc crudam terram in mensura commisces alteri, id est combustæ, quam primum triveras, hoc modo. Accipe vas quodcunque et imple illud bis ex cruda terra, et ter ex cocta, ita ut duæ partes sint crudæ et tres coctæ, et ponens simul in vas magnum perfunde aqua tepida, et malleis ac manibus fortiter macera, donec omnino in se tenax sit. Deinde lignum rotundum incide ad mensuram, quam volueris habere vas, secundum quantitatem fornacis, et super illud formabis vasculum unum, et formatum mox circumlinies cineribus siccis, et sic juxta ignem pone donec siccetur. Hoc modo compone vasa quot volueris. Sed cum diligenter siccata fuerint, pone in fornacem tria vel quatuor aut quinque, in quantum fornax capere possit, et circumfunde carbones.

CHAP. LXVI.
De la composition de l'airain.

Lorsque les charbons seront ardents, prenez la calamine, dont j'ai parlé plus haut, broyée très-menu avec des charbons, et mettez-en dans chaque vase jusqu'à la sixième partie environ, finissez de remplir avec le cuivre ci-dessus indiqué, et couvrez de charbons. De temps en temps, avec un bois effilé et recourbé débouchez les trous par-

CAPUT LXVI.
De compositione æris.

Cumque canduerit (2), tolle calaminam, de qua supra dixi, cum carbonibus minutissimam tritam, et in singulis vasculis quasi ad sextam partem compone, et penitus eam cupro supradicto imple et carbonibus cooperi. Interdum etiam cum ligno gracili et recurvo foramina inferius impinge, ne forte obstruantur, ut et favillæ exeant ventusque magis

(1) Lare ; *ex Cod. Guelph.*

(2) Canduerint, *imo.*

ingrediatur. Cum vero cuprum omnino liquefactum fuerit, tolle ferrum gracile, longum et curvum, ligneoque manubrio infixum, et diligenter commove, ut calamina cupro commisceatur. Postea autem cum forcipe longo vascula singula modicum eleva et a locis suis paululum remove, ne forte lari adhæreant, rursumque in omnibus ut prius calaminam pone, et cupro reple atque carbonibus cooperi. Cumque denuo penitus liquefactum fuerit, rursumque diligentissime commove, et cum forcipe vas unum ejiciens, sulcis in terra fossis totum effunde, vasque in suo loco repone. Et mox sumens calaminam, ut prius impone, cuprumque quod effudisti, quantum capere possit superpone. Eoque ut prius liquefacto commove et calaminam repone, atque effuso cupro reple et sine liquefieri. Sic singulis vasis facito. Cumque per omnia penitus fuerit liquefactum atque diutissime commotum, effunde ut prius, et serva donec opus habueris. Hæc commixtio vocatur æs, unde caldaria, lebetes et pelves funduntur, sed non potest deaurari, quando ante commixtionem cuprum non fuit penitus a plumbo purgatum. Deinde facturus aurichalcum, quod possit deaurari, sic incipe.

dessous, de peur qu'ils ne soient obstrués, afin que les cendres tombent et que l'air arrive plus aisément. Lorsque le cuivre sera entièrement fondu, prenez un fer effilé, long, recourbé et fixé dans un manche de bois, remuez avec soin, afin que la calamine se mêle au cuivre. Après cela, avec de longues tenailles élevez un peu chaque vase, ôtez-le un peu de sa place, de crainte qu'il n'adhère au foyer : remettez de nouveau dans tous les vases de la calamine, remplissez de cuivre et couvrez de charbons. Lorsqu'enfin la fusion sera complète, remuez de nouveau avec le plus grand soin ; avec les tenailles retirez un vase, répandez le tout dans des sillons creusés en terre, et remettez le vase à sa place. Prenez encore de la calamine, mettez-en comme ci-dessus, et remplissez avec le cuivre que vous avez versé toute la capacité du vase. Lorsque cela sera en fusion comme auparavant, remuez, remettez de la calamine, versez le cuivre, remplissez et laissez fondre. Faites la même chose pour chaque vase. Lorsque partout il y aura fusion complète, que vous aurez remué très-longtemps, versez comme auparavant, et gardez jusqu'à ce que vous en ayez besoin. Cette composition s'appelle airain; on en fait les chaudières, les plats, les bassins : mais on ne peut pas les dorer lorsque, avant le mélange, le cuivre n'a pas été entièrement purifié de plomb. Ensuite pour faire l'auricalque qui puisse se dorer, commencez de la manière suivante.

CAPUT LXVII.

De purificatione cupri.

Tolle patellam ferream cujus magnitudinis volueris, et lini eam interius et exterius argilla fortiter macerata et mixta, et diligenter exsiccata. Deinde pone eam ante fornacem ferrarii super carbones, ita ut cum folles flaverint, ventus partim interius, partim superius procedat et non inferius. Et circumpositis minutis carbonibus, æqualiter impone cuprum, et superadde congeriem carbonum. Quod cum diu sufflando fuerit liquefactum, discooperi et mox minutam carbonum favillam super illud projice, et cum ligno gracili et sicco quasi miscendo commove, videbisque statim plumbum combustum ipsi favillæ quasi gluten adhærere. Quo ejecto iterum carbones superpone, ut primo diu sufflans, rursumque discooperi, et tunc fac ut ante fecisti. Quod tandiu facies donec plumbum omnino excoquendo ejicias. Deinde infunde super infusorium, quod ad hoc aptaveris, et sic probabis si purum sit. Tene illud cum forcipe ita candens, prius quam refrigeretur et percute grandi malleo super incudem fortiter, et si frangitur aut finditur, denuo oportebit illud liquefieri sicut prius. Si vero sanum permanserit, refrigerabis in aqua, et aliud eodem modo coques. Hoc cuprum vocatur torridum. Ex hoc cupro quicquid facere volueris ductili opere, in imaginibus, et bestiis et avibus, in thuribulis et diversis vasis, in limbis tabularum, in filis et catenis, ad deaurandum operari poteris. Ex hoc cupro confice aurichalcum cum adjectione calaminæ, eodem modo quo

CHAP. LXVII.

De la purification du cuivre.

Prenez un vase en fer de la grandeur que vous voudrez, et enduisez-le en dedans et en dehors d'argile fortement pétrie et mêlée, que vous ferez sécher soigneusement. Placez-le ensuite devant une forge sur des charbons, de manière que lorsque les soufflets seront en mouvement le vent aille en partie dedans, en partie au-dessus, et non au-dessous. Entourez de charbons menus, mettez également le cuivre, et ajoutez par-dessus un monceau de charbon. Lorsqu'après avoir soufflé longtemps il sera fondu, découvrez et jetez dessus de la cendre de charbon légère, et remuez avec un morceau de bois effilé et sec ; vous verrez aussitôt le plomb, comme une matière glutineuse, adhérer à la cendre. Après l'avoir rejetée, remettez des charbons, comme la première fois, soufflez longtemps, découvrez de nouveau et faites encore comme vous venez de faire. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que vous ayez ainsi retiré tout le plomb. Versez ensuite dans le moule que vous avez préparé à cet effet, et vous éprouverez ainsi s'il est pur. Tenez-le avec des tenailles avant qu'il se refroidisse, et frappez fortement sur une enclume avec un gros marteau ; s'il se brise ou se fend, il faudra le fondre de nouveau comme ci-dessus. Si, au contraire, il reste en bon état, vous le refroidirez dans l'eau et vous en cuirez d'autre de la même manière. Ce cuivre s'appelle brûlé. Vous pourrez dorer tout ouvrage fait avec ce cuivre, par la malléabilité, images, animaux,

oiseaux, encensoirs et vases divers, bordures de tables, fils et chaînes. De ce cuivre faites de l'auricalque en y ajoutant de la calamine, de la même manière que vous avez composé ci-dessus l'airain des chaudières. Lorsque vous l'aurez recuit quatre ou cinq fois dans des vases mis au four, vous pourrez dorer toute espèce d'ouvrage que vous en aurez confectionné.

superius æs caldariorum composuisti. Quod cum quater aut quinquies recoxeris in vasculis furno impositis, quicquid exinde in diversorum operum varietate fuderis, optime deaurare poteris.

CHAP. LXVIII.

Comment on dore l'auricalque.

Vous voulez donc dorer un encensoir d'auricalque, faites de la même manière que ci-dessus lorsque vous avez doré les oreilles du calice d'argent, mais avec plus grande précaution, parce que l'argent et le cuivre pur se dorent plus aisément que l'auricalque. Il faut, en effet, l'aviver plus longtemps et plus soigneusement, poser une dorure plus épaisse, laver plus souvent et sécher plus longuement. Lorsque cela commencera à prendre une teinte jaune, si vous voyez paraître de tous côtés de petites taches blanches qui ne sèchent pas également, c'est la faute de la calamine; le cuivre n'a pas été bien purifié et cuit : vous réparerez cela de la manière suivante. Prenez du savon et mettez-en dans un vase propre; versez de l'eau, et avec vos doigts mêlez comme si vous laviez, jusqu'à ce que cela devienne comme de la lie de cervoise; avec des soies de porc vous en couvrirez également partout l'encensoir doré. Posez ensuite sur les charbons et faites chauffer jusqu'à ce que cette préparation commence à noircir; vous l'élèverez en cet état avec des tenailles et vous l'arroserez soigneusement partout avec de l'eau, vous laverez, et alors vous polirez avec des fils d'auricalque, comme il a été dit plus haut. Cela fait, vous frotterez partout avec du tartre de vin et du vif-argent, et enfin vous dorerez, à cause de la chaleur des charbons qui y sont mis fréquemment, de peur que la dorure ne soit brûlée, si par hasard elle était légère, et ainsi vous polirez encore avec les fils; vous remettrez sur les charbons et vous chaufferez plus longtemps, jusqu'à ce que la couleur rouge se montre; vous refroidirez aussitôt dans l'eau, et vous polirez avec des fers unis, propres à cet usage; enfin vous colorerez avec du noir brûlé, comme nous avons dit précédemment.

CAPUT LXVIII.

Qualiter deauretur aurichalcum.

Deaurare vis igitur thuribulum ex aurichalco, fac eodem modo sicut superius deaurasti auriculas argentei calicis, sed cum majori cautela, quia argentum et simplex cuprum facilius deaurari possunt quam aurichalcum. Debet enim morosius et diligentius invivari et spissius deaurari, et frequentius lavari, et diutius siccari. Quod cum cœperit croceum colorem trahere, si videris albas maculas undique ex inde exire, ut nolint æqualiter siccari, hæc est culpa calaminæ, quod non fuit (1) bene purgatum et excoctum, quod sic emendabis. Tolle smigma et pone in vasculum mundum, et infunde ei aquam, et digitis tuis quasi lavando commisce diligenter, donec fiat quasi fex cerevisiæ, atque cum setis porci linies illud æqualiter per omnia super deauratum thuribulum. Deinde pone super carbones, et tam diu calefac donec confectio illa incipiat nigrescere, et sic elevans cum forcipe per omnia diligenter asperges aqua, sicque lavabis, et cum filis ex aurichalco, ut supra dictum est, polies. Quo facto rursum circumfricabis cum confectione vinicei lapidis, et vivo argento, et denuo deaurabis propter calorem carbonum, qui sæpius in illud mittuntur, ne forte, si tenue deauratum fuerit, ipsum aurum comburatur, sicque iterum polies cum filis, ac denuo super carbones pones diutius calefaciens, donec rubeum colorem trahat, et mox refrigerabis in aqua, et cum ferris æqualibus et ad hoc aptis polies, cum atramento combusto incolorabis, ut prædiximus.

CHAP. LXIX.

Comment on sépare l'or du cuivre.

Si parfois vous brisez des vases de cuivre ou d'argent dorés, ou tout autre ouvrage, vous pourrez séparer l'or de la manière suivante. Prenez des os de quelque animal que vous voudrez, que vous trouverez dans la rue, et faites-les brûler : après qu'ils seront refroidis, broyez très-menu, mêlez-y un tiers de cendres de bois de hêtre et fabriquez des vases de terre, comme pour purifier l'argent, ainsi que nous l'avons dit précédemment; vous les ferez sécher au feu ou au soleil. Vous raclerez ensuite avec soin l'or sur le cuivre, et vous reploierez cette raclure dans une feuille de plomb battu. Vous placerez un des vases de terre sur les charbons, de-

CAPUT LXIX.

Qualiter separetur aurum a cupro.

Quod si aliquando vasa cuprea seu argentea deaurata fregeris, vel aliud quodlibet opus, hoc modo aurum separare poteris. Tolle ossa cujuscumque animalis volueris, quæ per plateam inveneris, et combure, quæ refrigerata minutatim tere, et tertiam partem cinerum ex fago admisce, et fac testas sicut in purificando argento ut superius diximus; quas igne sive sole siccabis. Deinde aurum a cupro diligenter abrades, et ipsam rasuram complicabis in plumbo tenue percusso, atque una ex testis illis coram fornace prunis imposita, jamque calefactæ ipsam complicaturam plumbi cum rasura impones, et superjectis carbonibus conflabis.

(1) Æqualiter commista, sive plumbi, quod cuprum non fuit. *Ex Cod. Guelph.*

Cumque liquefactum fuerit, eo modo quo solet argentum purificari, interdum prunas amovendo et plumbum addendo, interdum recoquendo et morose flando combures, donec cupro penitus absumpto, purum aurum appareat.

vant le fourneau ; lorsqu'il sera échauffé, vous y mettrez la feuille de plomb repliée avec la raclure ; vous arrangerez les charbons par-dessus et vous ferez fondre. Lorsque la fusion aura eu lieu suivant les procédés pour purifier l'argent, de temps en temps vous ôterez les charbons, vous ajouterez du plomb, vous ferez recuire et vous brûlerez en soufflant longtemps, jusqu'à ce que le cuivre ait entièrement été enlevé et que l'or soit pur.

CAPUT LXX.

Quomodo separetur aurum ab argento.

Cum raseris aurum de argento, imponas ipsam rasuram in vasculum, in quo solet aurum vel argentum liquefieri et super imprime panniculum lineum, ne forte quid inde ejiciatur a vento follis, atque coram fornace ponens liquefac; et mox fragmina sulphuris impone, secundum quantitatem ipsius rasuræ, et cum carbone gracili diligenter commove, donec fumus ejus cesset; statim effunde in ferrum infusorium. Deinde super incudem leniter percute, ne forte quid inde resiliat illi nigri, quod sulphur combussit, quia ipsum argentum est. Non enim sulphur auri quicquam consumit, sed solum argentum, quod taliter ab auro separat, quodque diligenter servabis. Rursum in eodem vasculo sicut prius liquefac ipsum aurum et adjice sulphur. Quo commoto atque effuso, quod nigrum fuerit frange et serva, sicque facies donec aurum purum appareat. Deinde omne illud nigrum, quod servasti diligenter, compone super testam compositam ex osse et cinere, et adjice plumbum, sicque combure, ut recipias argentum. Quod si ad usum nigelli servare volueris, prius quam comburas, adde ei cuprum et plumbum secundum mensuram superius memoratam, et confunde cum sulphure.

CHAP. LXX.

Comment on sépare l'or de l'argent.

Lorsque vous aurez raclé l'or de dessus l'argent, mettez cette raclure dans un vase où l'on a coutume de fondre de l'or ou de l'argent et couvrez-le d'un morceau de linge, de peur que le vent du soufflet n'en enlève quelques parcelles ; approchez du fourneau et faites fondre. Ajoutez des morceaux de soufre selon la quantité de la raclure, et avec un charbon effilé remuez avec soin, jusqu'à ce que la fumée cesse ; versez aussitôt dans un moule de fer. Battez ensuite légèrement sur une enclume, de peur qu'il ne jaillisse un peu du noir que le soufre a brûlé, parce que c'est là l'argent. Le soufre, en effet, ne consume pas l'or, mais l'argent seulement, qu'il sépare de cette manière de l'argent : vous le garderez avec soin. Faites fondre l'or de nouveau dans le même vase et ajoutez du soufre. Lorsque vous l'aurez agité et versé, ôtez et gardez ce qui est noir; continuez cette opération jusqu'à ce que l'or soit pur. Tout le noir que vous avez conservé, mettez-le dans un vase avec de l'or brûlé et de la cendre ; ajoutez du plomb ; brûlez ainsi, et vous retrouverez l'argent. Si vous voulez le garder pour la niellure, avant de brûler, ajoutez du cuivre et du plomb dans les proportions que nous avons plus haut mentionnées, et mélangez avec le soufre.

CAPUT LXXI.

Quomodo denigretur cuprum.

De cupro supradicto, quod rubeum dicitur, fac tibi laminas attenuare (1), quantæ longitudinis velis. Quas cum incideris et aptaveris operi tuo, pertrahe in illis flosculos, sive bestias, aut aliud quod volueris, et fode cum gracili ferro fossorio. Deinde tolle oleum, quod fit de semine lini, et cum digito superlinies per omnia tenue, atque cum penna anseris æquabis, et tenens cum forcipe pones super prunas ardentes. Cumque modicum incaluerit, et oleum liquefactum fuerit, denuo cum penna æquabis rursumque impones prunis, sicque facies donec exsiccetur. Quod si videris per omnia æqualiter esse, mitte super carbones valde ignitos, et tam diu jaceat, donec cesset fumare. Et si satis nigrum fuerit, bene ; sin autem, valde parum olei cum penna super calidum ita linies, æquatumque denuo conflatis carbonibus superpone, faciens sicut prius. Cumque refrigeratum fuerit, non in aqua sed per se, cum ferris rasoriis valde acutis rade

(1) Attenuari ?

CHAP. LXXI.

Comment on noircit le cuivre.

Faites battre des lames aussi grandes que vous voudrez du cuivre indiqué ci-dessus et que l'on appelle rouge. Lorsque vous les aurez coupées et ajustées à votre ouvrage, dessinez dessus au trait des fleurs, des animaux, tout ce qui vous plaira, et creusez le trait au burin. Prenez ensuite de l'huile de graine de lin, et vous en enduirez légèrement la surface avec votre doigt ; vous unirez avec une plume d'oie ; et à l'aide de tenailles, vous placerez sur des charbons ardents. Lorsque cela sera un peu chauffé et que l'huile sera liquide, vous unirez de nouveau avec la plume et vous replacerez sur les charbons; vous continuerez jusqu'à ce que ce soit sec. Si vous voyez qu'il y en a bien également partout, mettez sur des charbons fortement enflammés, et laissez jusqu'à ce que la fumée cesse. Si cela est assez noir, c'est bien ; dans le cas contraire, étendez très-peu d'huile avec la plume sur

le cuivre chaud, unissez bien, placez sur les charbons embrasés et faites comme plus haut. Lorsque ce sera refroidi, non dans l'eau, mais de soi-même, avec des fers à racler très-aiguisés raclez soigneusement les fleurs, de manière que les champs paraissent noirs. Si ce sont des inscriptions, agissez à votre bon plaisir, suivant que vous voudrez qu'elles soient noires ou dorées. Lorsque la lame aura été soigneusement raclée, vous l'aviverez aussitôt avec la préparation de tartre et de vif-argent; vous dorerez ensuite; lorsqu'elle sera dorée, vous ne la refroidirez pas dans l'eau; elle se refroidira d'elle-même; vous polirez comme il a été dit ci-dessus, et vous colorerez de la même manière.

diligenter flosculos, ita ut campi appareant nigri. Si vero litteræ fuerint, in tuo sit arbitrio, utrum eas nigras volueris esse an deauratas. Cum vero lamina diligenter rasa fuerit, statim invivabis eam cum confectione vinicei lapidis et vivo argento, et mox deaurabis, deauratamque non exstingues in aqua, sed per se refrigerabitur, poliesque sicut supra dictum est, et eodem modo colorabis.

CHAP. LXXII.

Du travail ciselé.

Amincissez des lames de cuivre comme précédemment, mais qu'elles soient plus épaisses. Après y avoir tracé des dessins dans le genre de travail que vous voudrez, vous creuserez le trait comme ci-dessus. Ayez ensuite des fers effilés ou plus larges, selon la dimension des champs; ces fers seront par un bout légers et aigus, et par l'autre bout obtus; on les appelle *meizil*. Posez la lame sur une enclume, percez tous les champs, en frappant avec un marteau sur les fers ci-dessus désignés. Lorsque tous les champs seront percés de cette manière, vous les unirez au moyen de la lime partout jusqu'aux traits. Cela fait, vous dorerez et vous polirez la lame, comme plus haut.

On fait de cette même manière les tables et les lames d'argent sur les livres, avec des images, des fleurs, de petits animaux et des oiseaux, dont on dore une partie, à savoir les nimbes des personnages, les cheveux, les vêtements par endroits; l'autre partie reste d'argent. On fait aussi des lames de cuivre gravées, noircies et raclées; on les met ensuite dans un vase rempli d'étain fondu, afin que les parties raclées soient blanches, comme si elles étaient argentées. Elles servent à consolider les siéges peints, les chaises, les lits, et à orner les livres des pauvres.

CAPUT LXXII.

De opere interrasili.

Attenua tibi laminas ex eodem cupro sicut superius, sed spissius, quas pertractas quocumque opere volueris fodies, ut superius. Deinde habeas ferros graciles et latiores, secundum quantitatem camporum, qui sint in una summitate tenues et acuti, in altera obtusi, qui vocantur *meizil* (1); ponensque laminam super incudem, campos omnes perforabis, cum supradictis ferris percutiens cum malleo. Cumque omnes campi tali modo fuerint perforati, cum limis parvulis æquabis eos per omnia usque ad tractus. Quo facto deaurabis, et polies laminam, ut supra.

Eodem modo fiunt tabulæ, et laminæ argenteæ super libros cum imaginibus, floribus atque bestiolis et avibus, ex quibus pars deauratur, videlicet coronæ imaginum et capilli atque vestimenta per loca, et pars remanet argentea. Fiunt etiam et laminæ cupreæ et fodiuntur, et denigrantur ac raduntur; deinde in patella liquefacto stagno mittuntur, ut rasuræ albæ fiant, quasi deargentatæ sint. Ex his ligantur cathedræ pictæ, et sedilia, atque lecti; ornantur etiam libri pauperum.

CHAP. LXXIII.

Du travail pointillé.

On fabrique aussi des lames de cuivre de la manière marquée plus haut, et on grave délicatement des images, des fleurs, des animaux, et l'ouvrage est disposé de manière que les champs soient petits; on les nettoie avec du sable fin; on les polit avec des instruments propres à ce travail, et on les colore. Après cela on les pointille avec un poinçon qui se fait de la manière suivante. On fabrique en acier un instrument de la longueur du doigt, effilé par un bout et plus gros par l'autre bout. Après avoir été limé bien également par le bout le plus effilé, on fait un trou à l'extrémité et au milieu en frappant avec un marteau sur un fer très-pointu; on lime ensuite avec beaucoup de précaution autour de ce trou, jusqu'à ce

CAPUT LXXIII.

De opere punctili.

Fiunt etiam laminæ de cupro, modo quo superius, et fodiuntur gracili opere imaginum, florum sive bestiarum, et ita disponitur opus, ut campi parvuli sint, deinde purgantur cum subtili sabulo, et cum ferris ad hoc opus aptis poliuntur et colorantur. Post hæc ferro punctorio punguntur, quod hoc modo formatur. Ex chalybe fit ferrum ad mensuram digiti longum, in una summitate gracile, in altera grossius. Quod cum in graciliori parte æqualiter limatum fuerit, cum subtilissimo ferro et malleolo percutitur in medio ejus subtile foramen, deinde circa ipsum foramen diligenter limatur, donec ora ejus in circuitu æqualiter acuta fiat, ita ut quocunque percutiatur brevissimus circulus appareat. Post hæc ipsum ferrum modice cale-

(1) *Codex Guelpherb.* meizel *habet.*

factum, ut vix candescat, temperetur in aqua. Deinde tene ipsum ferrum sinistra manu et malleolum dextra, sedeatque puer ante te qui laminam teneat super incudem, et aptet in locis suis in quibus percussurus es, sicque mediocriter percutiens super ferrum cum malleolo imple campum unum subtilissimis circulis quanto propius possis conjungere unum alteri. Impletis campis omnibus in hunc modum pone ipsam laminam super prunas candentes, usque percussiones illæ fulvum colorem recipiant.

que le bord tout autour soit aiguisé, de manière à marquer un cercle très-petit quand on le frappe. Ensuite on fait légèrement chauffer cet instrument, de manière qu'il soit à peine ardent, et on le trempe dans l'eau. Tenez cet outil de la main gauche et le marteau de la droite ; faites asseoir devant vous un enfant qui tienne la lame sur l'enclume et qui la place à l'endroit où vous voudrez frapper. En frappant légèrement ainsi sur l'outil avec le marteau, remplissez un champ de très-petits cercles que vous rapprocherez le plus près possible les uns des autres. Lorsque vous aurez rempli tous les champs de cette manière, posez la lame sur des charbons ardents, jusqu'à ce que les points frappés prennent une couleur fauve.

CAPUT LXXIV.

De opere ductili.

Percute tabulam auream sive argenteam quantæ longitudinis et latitudinis velis ad elevandas imagines. Quod aurum vel argentum, cum primo fuderis, diligenter circumradendo vel fodiendo inspice, ne forte aliqua vesica sive fissura in eo sit, quæ sæpe contingunt ex incuria, sive negligentia vel ignorantia aut inscitia fundentis, cum aut nimis calidum, aut nimis frigidum, aut nimis festinato, aut nimis productim effunditur. Cumque considerate et caute fuderis, si hujusmodi vitium in eo deprehenderis, cum ferro ad hoc apto diligenter effodies, si possis. Quod si tantæ profunditatis vesica sive fissura fuerit, ut effodere non possis, rursumque oportebit te fundere, et tandiu donec sanum sit. Quod cum fuerit, provide ut incudes et mallei tui omnino æquales et politi sint, cum quibus operari debes, et omni diligentia procura ut tabula aurea vel argentea ita æqualiter ex omni parte attenuetur, ut in nullo loco spissius sit quam in alio. Cumque sic attenuata fuerit ut unguis vix impressus appareat ex altera parte, et omnino sanissima, statim pertrahe imagines quod volueris, secundum libitos tuos. Pertrahes autem in ea parte, quæ sanior et decorior videtur, leniter tamen et sic ut ex altera parte modice appareat. Deinde cum ferro curvo bene polito fricabis leniter caput imprimis, quod altius debet esse; sicque convertens tabulam in recta parte fricabis circa caput et cum ferro æquali et polito, ita ut campus descendat et caput elevetur, et statim circa caput cum malleo mediocri super incudem percuties leniter, sicque coram fornace superpositis carbonibus in ipso loco recoques, donec candescat. Quo facto et tabula per se refrigerata, iterum in inferiore parte cum curvo ferro fricabis leniter et diligenter fossam capitis interius, convertensque tabulam in superiori parte denuo cum æquali ferro fricabis, et depones campum ut monticulus elevetur capitis, rursumque cum malleo mediocri circa ipsum leniter percutiens, appositis carbonibus recoques; sicque sæpe facies, diligenter elevando interius et exterius, et crebro percutiendo, totiesque recoquendo donec monticulus ille ducatur ad altitudinem

CHAP. LXXIV.

Du travail au repoussé.

Battez une lame d'or ou d'argent, de la longueur et de la largeur que vous voudrez pour faire des images en relief. Après avoir fondu d'abord cet or ou cet argent, examinez attentivement en le raclant ou en y creusant des traits s'il n'y a point quelque vessie ou fissure, ce qui arrive souvent par l'incurie, la négligence, l'ignorance ou l'inexpérience du fondeur, lorsqu'il est fondu trop chaud, trop froid, trop vite ou trop lentement. Quand vous aurez fondu avec attention et précaution, si vous remarquez un défaut de ce genre, vous creuserez soigneusement avec un fer propre à cet usage, si vous le pouvez. Si la vessie ou la fente est d'une profondeur telle que vous ne puissiez pas la faire disparaître, il vous faudra fondre de nouveau, jusqu'à ce que le métal soit sans défaut. Lorsque vous l'aurez obtenu, veillez à ce que vos enclumes et vos marteaux soient bien unis et bien polis, et faites en sorte que la lame d'or ou d'argent soit amincie également de tous côtés, afin qu'il n'y ait aucun endroit plus épais qu'un autre. Lorsqu'elle aura été amincie de manière que l'impression de l'ongle paraisse à peine de l'autre côté et qu'elle paraîtra sans aucun défaut, tracez aussitôt les images que vous voudrez. Vous ferez le dessin du côté qui vous semblera le plus beau et le plus parfait, légèrement toutefois et de façon qu'il soit un peu apparent du côté opposé. Ensuite avec un fer courbé bien poli vous frotterez d'abord la tête, qui doit avoir le plus de saillie. Tournez la lame et du côté droit frottez autour de la tête avec le fer uni et poli, de manière à creuser le champ et à élever la tête, et aussitôt autour de la tête vous frapperez légèrement avec un petit marteau sur l'enclume ; vous placerez des charbons devant le fourneau, vous recuirez cet endroit jusqu'à ce qu'il soit ardent. Cela fait et la lame refroidie d'elle-même, vous frotterez de nouveau par derrière, avec le fer courbé, le creux inférieur de la tête. Retournez la lame, frottez sur la partie supérieure avec le fer poli, et abaissez le fond afin de donner plus de relief à la tête ; vous battrez encore

au marteau tout autour et vous reporterez au feu. Vous ferez souvent la même chose, et donnant soigneusement de la saillie intérieurement et extérieurement, en battant fréquemment, et en chauffant à chaque fois, jusqu'à ce que ce relief atteigne la hauteur de trois ou quatre doigts, plus ou moins selon le nombre des figures. Si l'or ou l'argent est encore un peu trop épais, vous pourrez frapper intérieurement avec un marteau long et effilé, et amincir, s'il en est besoin. Si dans la lame il doit y avoir deux têtes ou trois, ou un plus grand nombre, vous ferez autour de chacune comme il vient d'être dit, jusqu'à la saillie que vous voudrez. Ensuite avec le burin dessinez le corps ou les corps des figures; et ainsi en étirant ou en battant, vous leur donnerez le relief que vous voudrez, veillant cependant à ce que la tête soit toujours plus saillante. Après cela, vous indiquerez le nez, les sourcils, la bouche, les oreilles, les cheveux, les yeux, les mains, les bras, les plis des draperies, les escabeaux, les pieds, et ainsi intérieurement vous ferez la saillie légèrement et doucement avec des fers courbés de petite dimension, faisant grande attention à ne point rompre ou percer le métal. Si cela arrive par ignorance ou négligence, il faudra souder de cette manière. Prenez un peu d'or ou d'argent et mêlez-y un tiers de cuivre; vous fondrez ensemble et vous en ferez une limaille fine; vous brûlerez du tartre de vin, et vous le mélangerez avec du sel et de l'eau : ce mélange vous servira à enduire la fracture, que vous couvrirez de limaille. Lorsque le mélange sera sec, vous en mettrez plus épais encore, et approchant des charbons intérieurement et extérieurement, vous soufflerez doucement jusqu'à ce que vous voyez la soudure couler. Lorsque vous le verrez, arrosez d'eau légèrement aussitôt; si cela est solide, c'est bien; sinon recommencez jusqu'à ce que cela soit solide. Si la fracture est large, joignez-y avec soin une parcelle d'or ou d'argent également mince, que vous souderez de la même manière, jusqu'à ce qu'elle adhère de toutes parts. Lorsque la saillie des images aura eu lieu jusqu'aux traits délicats, si c'est de l'or, vous les ferez immédiatement, vous polirez soigneusement et vous colorerez avec du noir brûlé jusqu'au rouge et du sel, comme ci-dessus dans le travail du calice. Si c'est une lame d'argent et que vous vouliez, dans les images, dorer les nimbes, les cheveux, les barbes et des parties de vêtements, il faut faire cela, avant d'exécuter les traits délicats, de la manière suivante. Arrangez deux parties seulement d'argile bien finement broyée et une troisième partie de sel : mêlez dans un vase avec de la lie de cervoise médiocrement épaisse; vous couvrirez de cette préparation tout l'argent qui devra rester blanc,

trium digitorum aut quatuor, sive plus ve. minus secundum quantitatem imaginum. Si autem ipsum aurum vel argentum adhuc aliquantum spissius est, poteris interius cum longo malleo et gracili percutere et attenuare, si opus fuerit. Quod si duo capita, vel tria seu plura in tabula esse debeant, circa unumquodque ita facere debes sicut dixi, usque ad altitudinem quantam volueris. Deinde cum pertractorio ferro designa corpus vel corpora imaginum, et ita deducendo et interdum percutiendo, elevabis ea quantum libuerit; hoc tamen procurans ut caput semper sit altius. Post hæc designabis nares et oculorum supercilia, os et aures, capillos, oculos, manus et brachia, cæterasque vestimentorum umbras, scabella et pedes, et sic interius cum minoribus curvis ferris elevabis leniter et diligenter, summopere cavens ut non rumpatur aut perforetur. Quod si ex ignorantia seu negligentia contigerit, hoc modo solidari debet. Tolle ipsius auri vel argenti modicum, et admisce tertiam partem cupri, fundensque pariter limabis subtiliter, combustoque viniceo lapide, et addito sale commiscebis aqua, ex quo tenuiter liniens, fracturam supersparge limaturam. Qua siccata denuo confectionem superlinies spissius, et sic inferius et superius admotis carbonibus leniter flabis, donec videas solidaturam defluere. Quod videns statim asperge leniter aqua, et si firmum fuerit, bene; sin autem, denuo similiter fac usque dum firmum fuerit. Si autem fractura lata fuerit, diligenter conjunge ei particulam ejusdem auri vel argenti æqualiter tenuem, quam simili modo solidabis, donec ex omni parte adhæreat. Cumque elevatura imaginum perducta fuerit usque ad subtiles tractus, si aurum fuerit, statim facies eos et polies diligenter, atque colorabis cum atramento usque ad ruborem combusto, et sale, ut supra in opere calicis. Si vero argentea fuerit tabula, et volueris in ipsis imaginibus deaurare coronas, capillos, barbas, et partes vestimentorum, hoc oportet fieri prius quam subtiles tractus fiant, hoc modo. Compone duas partes argillæ simplices, subtiliter tritæ, et tertiam salis, et in vasculo commisce cum fece cervisiæ mediocriter spissæ, qua confectione cooperies omne argentum quod volueris ut album remaneat, et quod deaurandum est, maneat intectum. Quod cum siccaveris super prunas, deaurabis loca singula diligenter sine aqua, deaurataque lavabis (1) et polita incolorabis. Deinde cum carbonibus subtiliter tritis et lignis gracilioribus et grossioribus fricabis diligenter, usque per omnia æque clarum sit. Post hæc et in auro et in argento fac subtiles tractus, quos et faciendo pariter polies, donec ad perfectionem perducas. Cum vero tabulas illas aureas vel argenteas pleniter elevatas atque politas configere volueris, tolle ceram et liquefac in vase fictili vel cupreo, atque commisce ei tegulam subtiliter tritam sive sabulum, ita ut sint hujus duæ partes et ceræ tertia. Quod cum

(1) *Vitiose* levabis, *in Cod. Harl.*

pariter liquefactum fuerit, cum cochleari ligneo fortiter commovebis, et inde implebis omnes imagines in auro, argento, sive cupro, vel quodcumque in his elevatum fuerit, et refrigeratum confige ubi velis. In cupreis vero tabulis eodem modo attenuatis simile opus fit, sed majori virium instantia et diligentia, quam durioris naturæ est. Quod opus cum pervenerit ad subtiles tractus, debet in exteriori parte purgari cum laneo panno et sabulo, donec nigra cutis auferatur, et sic deaurari atque poliri, perfectisque decolorari (1) tractibus, et prædictis confectionibus impleri.

tandis que ce qui devra être doré sera à découvert. Lorsque vous aurez fait sécher sur les charbons, vous dorerez chaque endroit à part avec soin sans eau, vous laverez les parties dorées, et vous les colorerez après qu'elles auront été polies. Ensuite, avec des charbons finement broyés et des bois les uns plus petits, les autres plus gros, vous frotterez soigneusement, jusqu'à ce que tout soit également clair partout. Ensuite, soit sur l'or, soit sur l'argent, exécutez les traits délicats, que vous polirez aussi en les faisant, jusqu'à ce que vous ayez achevé parfaitement. Lorsque vous voudrez fixer ces lames d'or ou d'argent entièrement rehaussées et polies, prenez de la cire et faites-la fondre dans un vase de terre ou de cuivre, et mêlez-y de la tuile finement broyée ou du sable fin, de manière qu'il y en ait deux tiers et un tiers de cire. Lorsque celle-ci sera fondue vous remuerez fortement avec une cuiller de bois ; vous en emplirez tous les reliefs sur or, argent ou cuivre; lorsque ce sera refroidi, fixez où vous voudrez. On fait un travail semblable sur des lames de cuivre amincies de la même manière, mais il y faut dépenser plus de forces et de soins, parce que la matière est plus dure. Lorsque, dans l'ouvrage, on sera arrivé à l'exécution des traits délicats, on doit le nettoyer du côté extérieur, avec un morceau d'étoffe de laine et du sable fin, jusqu'à ce qu'on ait enlevé la peau noire : on peut ainsi le dorer, le polir, le colorer après l'achèvement des traits ; enfin, le remplir de la préparation mentionnée plus haut.

CAPUT LXXV.

De opere quod sigillis imprimitur.

Fiant etiam ferri ad mensuram unius digiti spissi, tribus digitis vel quatuor lati, longitudine (2) unius, qui sanissimi debent esse, ut in eis nulla sit macula, nulla fissura in superiori latere. In his sculpantur in similitudine sigillorum limbi graciles et latiores, in quibus sint flores, bestiæ et aviculæ, sive dracones concatenati collis et caudis, et non sculpantur profunde nimis, sed mediocriter ac studiose. Deinde attenuabis argentum multo tenuius quam ad elevandum quantæ longitudinis volueris, atque purgabis cum carbonibus subtiliter tritis, et panno, polies cum creta desuper rasa. Quo facto conjunge argentum cuicunque limbo, suppositoque ferro incudem, ita ut sculptura superius sit, ac superlocato ei argento, desuper pone plumbum (spissum (3), percutiesque cum malleo fortiter, ita ut plumbum) impingat argentum tenue in sculpturam tam valide, ut omnes tractus in eo pleniter appareant. Quod si lamina longior fuerit, trahe eam de loco ad locum, et conjunctam ferro cum forcipe æqualiter tene, ut una parte percussa, alia percutiatur, sicque fiat donec lamina tota impleatur. Hoc opus satis utile est circa limbos in fabricandis tabulis altarium, in pulpitibus, in sanctorum corporum scriniis, in libris et in quibuscunque locis opus fuerit, quando elevatura decora est et subtilis, et leviter fit. Fit etiam in cupro hujusmodi quod simili modo attenuatur, purgatur et deauratur atque politur; quod ferro superpositum, ita ut deauratura vertatur ad ferrum,

CHAP. LXXV.

Du travail qui s'imprime aux sceaux.

On fabrique des fers épais d'un doigt, larges de trois ou quatre doigts, longs d'un doigt, sans aucun défaut, sans fissure du côté supérieur. On y grave, à l'imitation des sceaux, des bordures légères ou fortes, dans lesquelles il y a des fleurs, des animaux, de petits oiseaux, des dragons attachés ensemble par le cou et par la queue : on ne les grave pas trop profondément, mais médiocrement et avec goût; vous battrez ensuite de l'argent, pour le rendre beaucoup plus mince que pour le repoussé, de la grandeur que vous voudrez ; vous nettoierez avec des charbons broyés menu et un linge ; vous polirez avec de la craie raclée dessus. Cela fait, joignez l'argent à chaque bordure ; placez le fer sur une enclume, de manière que la gravure soit en haut, et recouverte par l'argent ; mettez par-dessus un plomb épais, et frappez fort avec un marteau, en sorte que le plomb fasse entrer l'argent dans la gravure si vigoureusement qu'on y voie tous les traits. Si la lame est trop longue, tirez-la de place en place, et tenez-la également avec des tenailles unie au fer, afin qu'après avoir frappé une partie vous en frappiez une autre, et cela jusqu'à ce que la lame soit entièrement remplie. Ce genre d'ouvrage est assez utile pour les bordures en fabriquant les tables d'autels, les pupitres, les châsses des saints, les livres, partout où besoin est, quand le relief est beau, délicat et léger. On fait la même chose en

(1) Incolorari, *in Cod. Guelph.*
(2) *Verbum* pedis, *in Cod. Guelph. invenitur.*

(3) *Addidimus, ex Cod Guelph.*

cuivre, que l'on amincit de la même manière, et qui est purifié, doré et poli : on le place sur le fer de manière que la dorure soit tournée vers le fer, et l'on frappe sur le plomb mis par-dessus jusqu'à ce que les traits soient apparents. On grave aussi sur le fer par le procédé ci-dessus indiqué l'image du crucifix, que l'on imprime ensuite sur argent ou sur cuivre doré ; on en fabrique des phylactères, c'est-à-dire de petites châsses ou de petits coffrets pour les reliques des saints. On fait encore sur fer l'image de l'agneau de Dieu et les figures des quatre évangélistes : on en fait impression sur or ou sur argent, pour orner les coupes de bois précieux ; le disque de l'agneau est au milieu du vase, les quatre évangélistes sont autour, en forme de croix, les quatre bordures se dirigeant de l'agneau aux quatre évangélistes : on fait des images de petits poissons, d'oiseaux et d'animaux qui remplissent le reste du champ du vase et qui l'ornent beaucoup. On fait de même une image de la Divinité glorieuse et d'autres images, de toute forme et sexe que ce soit, qui, imprimées sur or, sur argent ou sur cuivre doré, ornent beaucoup les endroits où on les place, à cause de leur délicatesse et de leur travail. On grave encore sur fer des images de rois et de chevaliers par le même procédé, qui imprimées sur auricalque servent à décorer les bassins dans lesquels on verse l'eau pour laver les mains, et cela de la même manière que pour les vases d'or et d'argent, avec les bordures de même métal, sur lesquelles se voient de petits animaux, des oiseaux ou des fleurs, lesquels cependant ne sont pas fixés ensemble, mais soudés à l'étain.

plumbo superposito percutitur donec tractus appareant. Sculpitur quoque in ferro, modo supra dicto, imago crucifixi Domini, quæ cum argento vel cupro deaurato impingitur, et fabricantur inde phylacteria, id est capsellæ reliquiarum et scriniola sanctorum. Fit etiam sculptura imaginis Agni Dei in ferro, et imagines quatuor evangelistarum, quibus auro vel argento impressis ornantur scyphi ligni pretiosi, stante rotula agni in medio scyphi, quatuor evangelistis in modum crucis in circuitu, et procedentibus quatuor limbis ab agno usque ad quatuor evangelistas : fiunt imagines pisciculorum et avium atque bestiarum, quæ figuntur per reliquum scyphi campum, præbentes ornatum multum. Fit etiam imago Majestatis eodem modo, aliæque imagines, cujuscunque formæ et sexus, quæ impressæ auro vel argento seu cupro deaurato, plurimum decoris præstant locis, quibus imponuntur, propter subtilitatem et operositatem. Fiunt et imagines regum et equitum eodem modo ferro, ex quibus aurichalco Hispanico impressis ornantur pelves, quibus aqua in manibus funditur, eodem modo quo ornantur scyphi auro vel argento, cum suis limbis ejusdem metalli, in quibus bestiolæ vel aves et flosculi, qui tamen non configuntur, sed stagno solidantur.

CHAP. LXXVI.

Des clous.

On fabrique des clous de fer de la longueur d'un doigt, plus gros d'un bout et plus effilés de l'autre, où l'on doit souder à l'acier; l'un sera limé carré, l'autre triangulaire, un autre rond, d'une grosseur convenable. On gravera ensuite dessus des fleurs de la même manière que plus haut, de manière que le bord du clou, autour de la fleur, soit aigu. Lorsque l'argent ou le cuivre doré, ou l'auricalque, aura été beaucoup aminci, vous en polirez la surface extérieure comme plus haut; quant à la surface intérieure, vous l'étamerez très-légèrement avec le fer qui sert à souder les vitraux. Vous mettrez du plomb épais sur l'enclume, et par-dessus l'argent ou le cuivre doré, de manière que la dorure soit en haut et l'étain en bas. Prenez un des fers que vous voudrez, unissez la gravure à l'argent, et frappez avec un marteau de manière que la gravure soit apparente et qu'elle soit avec le bord aigu du fer taillée à la circonférence. Lorsque vous aurez fait cela sur tout l'argent, gardez tous les fleurons, parce qu'ils feront la tête des clous, dont vous ferez les queues de cette manière. Mêlez deux parties d'étain et une troisième de plomb, et battez mince et long ; tirez ensuite à la filière, de manière à avoir un très-long fil, pas trop fin, mais mé-

CAPUT LXXVI.

De clavis

Fiunt autem clavi ferrei longitudine unius digiti, in una summitate grossiores, in altera graciliores, in qua etiam chalybe solidandi sunt, quorum unus limetur quadrangulus, alius triangulus, tertius rotundus, secundum convenientem grossitudinem. Deinde sculpantur in eis flosculi eodem modo quo supra, ita ut ora ferri circa flosculum acuta fiat. Cumque valde attenuatum fuerit argentum sive cuprum deauratum, vel aurichalcum, in superiori parte polies, ut supra; in inferiori vero superstagnabis valde tenue cum ferro, quo fenestræ solidantur, ponesque plumbum spissum super incudem et desuper argentum, sive cuprum deauratum, ita ut deauratura superius sit et stagnum inferius; sumptoque uno ex ferris, quale velis, junge sculpturam ad argentum, percutiesque malleo ita ut sculptura in eo appareat, et cum acuta ora ferri in circuitu incidatur. Quod cum per totum argentum feceris, serva tibi flosculos omnes, quia illi erunt capita clavorum, quorum caudas hoc modo facies. Commisce duas partes stagni, et tertiam plumbi, et percute illud gracile et longum, deinde pertrahe per foramina ferri, in quo fila trahuntur, ita ut longissimum filum habeat, et non gracile nimis, sed mediocre. Post hæc fac tibi ferrum gracile, longitudine dimidii pedis,

quod in una summitate sit modice latum, ad mensuram unguis, et mediocriter cavum, et altera summitas infigatur ligneo manubrio. Deinde sedens juxta fornacem ad hoc opus aptam, ante quam stet vasculum cupreum cum cera liquefacta, tenensque sinistra manu manubrium illius gracilis ferri in latiori parte calefactum, in dextra vero stagneum filum, quasi globum involutum cujus caput facies in cera liquefacta humidum, ponensque super unum ex flosculis, ea parte ubi stagnum est, ita ut adhæreat, levabis, et pones in fossulam ferri candentis, tenebisque donec liquefiat, statimque removebis utrumque ab igne, incidesque filum cum forcipe secundum longitudinem quam vis habere caudam clavi. Sicque facies donec expendas in hujusmodi clavis argentum illud cuprumque deauratum. Cumque clavorum copiam habueris, et eos configere volueris in corrigiis ascensoriis sellæ equi, sive circa capitium freni, primum cum subula fac foramina, et sic impone clavos ordinatim, ita ut sint tres aurei et tres argentei, rursumque tres aurei, et simili modo per totum. Si vero duos ordines vel tres habere volueris, pone semper unum argenteum et alterum aureum per omnia, sicque ponens corrigiam cum capitibus super tabulam ligneam æqualem, configе caudas cum mediocri malleo. Fiunt etiam eodem opere clavi ex aurichalco, sed spissiores, quorum caudæ cupreæ solidantur interius stagno puro eodem modo. His configuntur vaginæ cultellorum, et coria super libros, multaque hujusmodi.

diocre. Faites-vous ensuite un fer effilé de la longueur d'un demi-pied, un peu large à l'une de ses extrémités, de la grandeur de l'ongle, et un peu creux : l'autre extrémité sera enfoncée dans un manche de bois. Asseyez-vous devant un fourneau approprié à cet ouvrage, devant lequel sera un vase de cuivre contenant de la cire fondue ; de la main gauche tenez le manche de ce fer dont la partie large sera chauffée, et de la droite prenez le fil d'étain roulé en peloton, dont vous tremperez le bout dans la cire fondue ; vous le poserez sur un des fleurons, du côté où est l'étain, de manière qu'il s'y attache ; vous le leverez et vous le mettrez dans la cavité du fer chauffé ; vous l'y maintiendrez jusqu'à ce qu'il se liquéfie ; vous les éloignerez du feu aussitôt l'un et l'autre, et vous couperez le fil, avec des tenailles, selon la longueur que vous voudrez donner à la queue du clou. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que vous ayez employé à ces espèces de clous cet argent et ce cuivre doré. Lorsque vous aurez une quantité de clous, et que vous voudrez les attacher aux courroies des étriers d'une selle de cheval ou autour de la têtière du frein, vous ferez d'abord des trous avec une alène : vous poserez ensuite les clous symétriquement, trois d'or et trois d'argent, et ainsi successivement. Si vous voulez en mettre deux ou trois rangs, mettez-en toujours partout, alternativement un d'or et un d'argent. Posez alors la courroie avec les têtes de clous sur une table de bois unie, et attachez les queues à l'aide d'un marteau assez léger. Par le même procédé, on fait des clous d'auricalque, mais plus épais, dont les queues de cuivre se soudent à l'intérieur avec de l'étain pur et de la manière indiquée précédemment. Ceux-ci servent pour les gaînes de couteaux, les cuirs sur les livres et beaucoup de choses de ce genre.

CAPUT LXXVII.

De solidando auro et argento pariter.

Purificatur argentum pondere duodecim nummorum, percutitur strictim longitudine dimidii digiti minoris, deinde percutitur aurum coctum pondere unius nummi eadem latitudine et longitudine, atque consolidantur hæc duo præscripta solidatura auri, donec omnino sibi adhæreant, sicque simul percutiantur usque dum tenuissima lamina fiat. Hoc opus videtur, quasi argentum in una parte deauratum sit, nec possit cum duobus aut tribus nummis auri tantæ longitudinis lamina tam fulgide deaurari. Ex hac lamina fiunt limbi, modo quo superius impressi ferri. Inde etiam inciduntur subtiles corrigiæ, et in serico filando circumtorquentur, unde texuntur aurifrigia apud pauperes eodem modo quo apud divites ex auro puro.

CHAP. LXXVII.

Manière de souder l'or et l'argent ensemble.

On purifie de l'argent du poids de douze écus, et on le bat étroit de la largeur de la moitié du petit doigt. On bat ensuite de l'or cuit de la valeur d'un écu, de la même largeur et de la même longueur. On les soude ensemble avec la soudure prescrite pour l'or, jusqu'à ce que l'adhérence soit entière. On les bat ensuite ensemble jusqu'à ce qu'on en fasse une lame très-mince. Cet ouvrage ressemble à de l'argent doré d'un côté, et on ne pourrait pas, avec deux ou trois écus d'or, dorer d'une manière si brillante une lame d'une telle longueur. Avec cette lame, on fait des bordures à l'aide du fer gravé, comme ci-dessus. On en coupe aussi de légères bandelettes, qui sont enroulées autour de fils de soie, qui servent à tisser les franges à l'usage des pauvres, lesquelles sont tissées d'or pur à l'usage des riches.

CAPUT LXXVIII.

De opere ductili quod sculpitur.

Percute tabulam cupream quantæ longitudinis et latitudinis volueris, sic spissam ut vix plicari possit, et sit sanissima ab omni

CHAP. LXXVIII.

Du travail au repoussé que l'on grave.

Battez une feuille de cuivre de la longueur et de la largeur que vous voudrez, assez épaisse pour pouvoir à peine se plier ;

qu'elle soit entièrement exempte de toute fissure et tache. Tracez-y l'image que vous voudrez. Battez ensuite à la place de la tête une cavité avec un marteau moyen ; vous ferez ensuite recuire sur les charbons. Lorsqu'elle sera refroidie d'elle-même, vous ferez sur toute l'image, avec des marteaux, ce que vous avez fait sur du cuivre mince avec des fers courbés et polis, en étirant toujours de chaque côté et en recuisant fréquemment. Lorsque vous aurez donné à l'image le relief que vous voudrez, prenez des fers longs d'une palme, plus gros à l'un des bouts, sur lequel on puisse frapper avec un marteau, et plus effilés à l'autre bout, légers, ronds et délicats, que vous aurez disposés pour cet ouvrage. Faites asseoir devant vous un enfant exercé dans cet art; prenez la feuille de la main gauche et les fers de la droite ; l'enfant frappera dessus avec un marteau moyen ; vous indiquerez les yeux et le nez, les cheveux, les doigts des mains, les articulations des pieds et tous les plis des draperies, sur la partie supérieure, de sorte qu'ils paraissent intérieurement, où aussi vous frapperez avec les mêmes fers, afin que les traits s'élèvent en dehors. Lorsque vous aurez fait cela assez longtemps pour que l'image soit formée, avec des burins et des fers à râcler vous fouillerez autour des yeux et des narines, la bouche, le menton et les oreilles ; vous indiquerez les cheveux et tous les traits délicats des vêtements, ainsi que les ongles des mains et des pieds. Cela fait, si vous voulez orner de pierreries, de perles ou de pierres de verre les nimbes des figures, vous arrangerez chaque partie sur l'or avec des fils et de la soudure comme ci-dessus, dans l'ouvrage du calice : mettez en place, faites des trous pour les fixer, à savoir sous les plus grandes pierres et dans le cuivre pareillement. Alors vous dorerez la feuille, vous la polirez avec les fils d'auricalque comme ci-dessus, ensuite avec des fers unis ; vous colorerez et vous fixerez les morceaux d'or chacun à sa place. Vous poserez alors les pierres et vous attacherez les perles.

De la même manière, si vous en avez la faculté, vous pouvez exécuter en or et en argent des images sur les livres des Evangiles et les missels, et des animaux, des oiseaux et des fleurs sur l'extérieur des selles de chevaux à l'usage des dames. On exécute encore par le même procédé sur les vases d'or ou d'argent, sur les écussons, au milieu, des chevaliers combattant contre des dragons, des lions ou des griffons; la figure de Samson ou celle de David brisant la mâchoire des lions ; des lions seulement et des griffons, ou chacun de ces animaux à part étranglant des brebis, ou tout autre objet qui vous fera plaisir et qui sera convenable ou approprié au travail que vous aurez à faire.

fissura et macula, et pertrahe in ea imaginem, quam volueris. Deinde percute in loco capitis fossam cum mediocri malleo (1) in circuitu, sicque recoques in prunis. Qua refrigerata per se, facies per totam imaginem cum malleis sicut fecisti in tenui cupro cum curvis ferris et æqualibus, semper ex utraque parte deducendo et frequenter recoquendo. Cumque elevaveris imaginem quam alte volueris, accipe ferros ad mensuram palmi longos, in una summitate grossiores, super quos possit cum malleo percuti, et in altera graciliores, tenues, rotundos atque subtiles, quos ad hoc opus aptaveris, et sedente coram te puero hujus artis docto, tene sinistra manu tabulam et dextera ferros, puero desuper feriente cum mediocri malleo, designabis oculos et nares, capillos et manuum digitos, pedum articulos, et omnes tractus vestimentorum in superiori parte, ita ut interius appareant, ubi etiam cum eisdem ferris percuties, ut (exterius eleventur tractus (2). Quod cum tam diu feceris donec imago omnino formetur, cum ferris fossoriis et rasoriis fodies circa oculos et nares, os et mentum et aures, designabisque capillos et omnes subtiles vestimentorum tractus, et ungues manuum et pedum. Quo facto, si volueris coronas imaginum ornare gemmis, electro atque margaritis, statim operare singulas partes in auro cum filis et solidatura, sicut superius in opere calicis, et adjungens unamquamque loco suo, fac foramina, per quæ configi debent, videlicet sub majoribus gemmis, et in cupro æqualiter; sicque deaurabis tabulam et polies eam in primis cum filis ex aurichalco sicut supra, deinde cum ferris æqualibus; sicque colorabis et configes auri partes unamquamque in suo loco, imponesque gemmas et circumligabis margaritas.

Eodem modo, si facultas in censu (3) fuerit, potes in auro et argento facere imagines super libros Evangeliorum et missales, et bestias atque aviculas ac flores super sellas equestres matronarum exterius. Fiunt eodem modo, in scyphis aureis sive argenteis vel scutellis, in medio, equites contra dracones sive leones vel gryphes pugnantes, imago Samsonis vel David ora leonum confringentes ; leones quoque simplices et gryphes, idem etiam singuli singulas pecudes suffocantes, sive aliud quod libuerit, quodque secundum operis quantitatem decens vel aptum fuerit.

CHAP. LXXIX.

Manière de nettoyer une dorure ancienne

Mettez du savon dans un bassin ou dans un autre vase propre ; versez de l'eau pure et

CAPUT LXXIX.

De purganda antiqua deauratura.

Tolle smigma et pone in pelve, sive alio vase mundo, superfundens ei aquam mun-

(1) Rotundo in inferiori parte, et ex superiori parte cum tenui malleo. *Ex Codice Guelpherbytano.*

(2) *Lacuna est in Cod. Harl. in hoc loco : implevimus ex Cod. Guelph.*

(3) *Imo censu.*

dam atque diligenter commisce usque sit spissum ut fex, ita ut ubicumque superponatur non possit fluere. Deinde cum setis porci linies hanc diligenter super vetustam deauraturam in cupro sive argento, quæ fulgorem suum perdiderit, sic ut omnino cooperiatur, et sines ita manere per noctem. Secunda vero die aqua lavabis cum eisdem setis semel et iterum, atque tertio perfundes limpida aqua, videbisque eam fulgere sicut placuerit oculis tuis.

CAPUT LXXX.

De purgando auro et argento.

Si aurum et argentum laminis attenuatum atque clavis alicubi confixum denigratum vetustate fuerit, tolle carbones nigros et minutissime tere eos atque per pannum cribra, sumensque pannum lineum sive laneum aqua madefactum, pones super ipsos carbones, elevansque fricabis diligenter per omnia aurum vel argentum, donec omnem nigredinem auferas, sicque lavabis aqua, et sole sive igne vel panno siccabis; deinde tolle cretam candidam, et minutissime rade in vase, et cum lineo panno ita siccam fricabis super aurum vel argentum tandiu, donec pristinum fulgorem recipiat. Eodem modo purgantur vasa.

CAPUT LXXXI.

De organis.

Facturus organa primum habeat lectionem mensuræ, qualiter metiri debeant fistulæ graves et acutæ et superacutæ; deinde faciat sibi ferrum longum et grossum ad mensuram, qua vult habere fistulas, quod sit in circuitu, rotundum summa diligentia limatum et politum, in una summitate grossius et modice attenuatum, ita ut possit imponi in alterum ferrum curvum per quod circumdatur, juxta modum ligni in quo volvitur runcina, et in altera summitate gracile, secundum mensuram inferioris capitis fistulæ, qua conflatorio debet imponi. Deinde attenuetur cuprum purum et sanissimum, ita ut unguis impressus altera parte appareat. Quod cum fuerit secundum mensuram ferri lineatum et incisum ad longiores fistulas, quæ dicuntur graves, fiat secundum præceptum lectionis foramen, in quo plectrum imponi debet, et circumradatur modice ad mensuram festucæ (1), ac superliniatur stagnum ferro solidatorio, radaturque in ora longitudinis interius, in altera ora exterius eadem mensura, et superstagnetur tenue. Quæ stagnatura, priusquam rasi tractus noviter facti, modice calefacto cupro lineantur cum resina abietis, ut stagnum facilius adhæreat. Quo facto complicetur ipsum cuprum circa ferrum et circumligetur filo ferreo mediocriter grosso fortiter, ita ut stagnati tractus conveniant sibi. Quod filum primo induci debet parvulo foramini, quod est in gracili

(1) Fistulæ, *in Cod. Guelph.*

mélangez fortement, jusqu'à ce que cela soit épais comme de la lie, de manière à ne pouvoir couler, quand on en fera un enduit. Ensuite avec des soies de porc vous en couvrirez soigneusement la vieille dorure sur cuivre ou sur argent, qui a perdu son éclat : vous étendrez l'enduit exactement partout, et vous laisserez pendant toute la nuit. Le lendemain vous laverez à l'eau avec les soies de porc à deux reprises, et la troisième fois vous verserez de l'eau claire; vous verrez alors la dorure briller à vos yeux selon votre désir.

CHAP. LXXX.

Manière de nettoyer l'or et l'argent.

Si de l'or ou de l'argent, aminci en feuilles et cloué quelque part, se noircit par l'ancienneté, prenez des charbons noirs, broyez-les très-menu et passez à travers un linge. Prenez un morceau de linge ou d'étoffe trempé dans l'eau ; vous le poserez sur les charbons, levez-le et frottez avec soin l'or ou l'argent, jusqu'à ce que vous ayez enlevé le noir. Vous laverez alors avec de l'eau et vous ferez sécher au soleil ou au feu ou avec le linge. Prenez ensuite de la craie blanche et raclez-en très-menu dans un vase ; vous la mettrez ainsi sèche sur un morceau de linge, et vous frotterez l'or et l'argent, jusqu'à ce qu'ils aient repris leur premier éclat. On nettoie les vases de la même manière.

CHAP. LXXXI.

Des orgues.

Le facteur d'orgues devra bien connaître les mesures que doivent avoir les tuyaux graves, aigus et très-aigus. Qu'il se fabrique ensuite un fer long et gros de la dimension qu'il veut donner aux tuyaux; qu'il soit rond, limé tout autour et poli avec un très-grand soin, plus gros d'un bout et un peu aplati, de manière à pouvoir être mis dans un autre fer courbé qui l'entoure, pour le faire tourner à peu près à la manière du bois à l'aide duquel on tourne une tarière; de l'autre bout, il sera effilé, selon la dimension de l'extrémité inférieure du tuyau, par où il sera placé dans le sommier. Amincissez ensuite du cuivre pur et sans défaut, de manière que l'impression de l'ongle paraisse du côté opposé. Lorsque, selon la mesure du fer, il aura été marqué et coupé pour les plus grands tuyaux qu'on appelle graves, que l'ouverture soit faite selon la règle prescrite pour y placer la soupape; il faut le râcler modérément tout autour, selon la mesure du tuyau, le couvrir d'étain avec le fer à souder, le râcler à l'un des bords de la longueur intérieurenent, ainsi qu'à l'autre bord extérieur à la même mesure, par-dessus l'étamer légèrement. Cet étamage, avant de râcler les traits nouvellement faits, le cuivre étant un peu chauffé, sera étendu avec de la résine de sapin, afin que l'étain adhère plus aisément. Cela fait, le cuivre est replié

autour du fer, et attaché fortement tout autour avec un fil de fer médiocrement gros, de manière que les traits étamés se correspondent. Ce fil doit être mis d'abord dans un petit trou situé à l'extrémité effilée du fer et y être retourné deux fois, et ainsi en s'enroulant être dirigé à l'autre extrémité, et là être fixé solidement. Ensuite, les jointures se correspondant et étant unies soigneusement, cette ligature sera mise, ainsi que le fer, devant un fourneau, sur des charbons ardents; un enfant étant assis et soufflant un peu, on tiendra de la main droite un bois effilé, fendu à l'extrémité où sera attaché un chiffon avec de la résine; de la main gauche on aura un morceau d'étain battu long et effilé, afin qu'aussitôt que le tuyau sera chaud, on frotte la jointure avec le chiffon imprégné de résine, que l'étain se fonde et que la jointure soit solidement soudée. Cela fait, le tuyau étant refroidi on place le fer dans un instrument de tourneur que l'on vient de préparer; engageant le fer recourbé et dénouant le fil, un ouvrier tourne le fer recourbé, un autre avec les deux mains garnies de gants tient fort les tuyaux, de manière que le fer tourne tandis que le tuyau reste en repos, jusqu'à ce qu'il se montre aux yeux très-beau comme s'il avait été fait au tour. Otez le fer, et battez le tuyau avec un marteau moyen auprès de l'ouverture en bas et en haut, de sorte que la rondeur descende presque au milieu à une distance de deux doigts. On fera la soupape de cuivre un peu plus épais, comme une demi-roulette; il sera étamé autour de la partie ronde, comme on a fait pour le tuyau. On le placera ainsi à la partie inférieure de l'ouverture, afin qu'il se tienne exactement sous l'ouverture elle-même, sans avancer ni reculer. On aura aussi un fer à souder de même largeur et rondeur que la soupape. Après avoir été chauffé, on pose de petites parcelles d'étain sur la soupape, avec un peu de résine, et on conduit tout autour le fer chaud avec précaution de peur de remuer la soupape, de sorte qu'au moyen de l'étain fondu elle adhère de manière à ne laisser passer autour aucun vent, excepté du côté de l'ouverture en haut. Cela fait, on approche la bouche et l'on souffle d'abord doucement, ensuite plus fort, enfin très-fort, et selon que l'oreille guide, on produit un son plus gros on donnant plus de largeur à l'ouverture, et un son moins intense en rétrécissant cette ouverture. On fera tous les tuyaux de cette manière. Quant à leur dimension particulière, à partir de la soupape en haut, on la réglera sur les lois établies; mais depuis la soupape en bas, ils seront tous de la même grosseur (3).

summitate ferri, et in eo bis contorqueri sicque deduci in volvendo usque ad alteram summitatem, ibique similiter obfirmari. Deinde juncturis sibi convenientibus et diligenter conjunctis, ponatur ipsa ligatura pariter cum ferro ante fornacem super prunas ardentes, et sedente puero et mediocriter flante, teneatur dextera manu lignum gracile, in cujus summitate fissa, adhæreat panniculus cum resina, et sinistra teneatur stagnum longum gracile percussum, ut mox cum fistula incaluerit, lineat juncturam cum panniculo resina infecto, appositumque stagnum liquefiat, ipsamque juncturam (1) diligenter consolidet. Quo facto refrigerata fistula, ponatur ferrum in instrumento tornatoris more parato, impositoque curvo ferro et filo soluto circumvolvat unus ferrum curvum, alter vero, utrisque manibus chirothecis (2) indutis, fistulam fortiter teneat, ita ut ferrum circumducatur et fistula quieta maneat, donec omnino oculis gratiosa sit, quasi tornata sit. Deinde educto ferro percutiatur ipsa fistula cum malleo mediocriter juxta foramen inferius et superius, ita ut pene usque ad medium descendat ipsa rotunditas spatio duorum digitorum; fiatque plectrum ex cupro aliquantulum spissiori, quasi dimidia rotula, et superstagnetur circa rotunditatem sicut fistula superius, sicque ponatur in inferiori parte foraminis, ut sub ipsius ora æqualiter stet, nec procedat inferius aut superius. Habeat quoque ferrum solidatorium ejusdem latitudinis et rotunditatis qua plectrum est. Quo calefacto ponat modicas particulas stagni super plectrum, parumque resinæ, et diligenter circumducat calidum ferrum ne plectrum moveatur, sed liquefacto stagno sic adhæreat ut in circuitu ejus nihil spiraminis exeat, nisi tantum in superiori foramine. Quo facto apponat ori et sufflet primum modice, deinde amplius, sicque fortiter, et secundum quod auditu discernit, disponat vocem, ut si eam vult esse grossam, foramen fiat latius; si vero graciliorem, fiat strictius. Hoc ordine omnes fistulæ fiant; mensuram vero singularum, a plectro superius, secundum magisterium lectionis faciat, a plectro autem inferius, omnes unius mensuræ et ejusdem grossitudinis erunt.

CHAP. LXXXII.

De l'érection de l'orgue.

Pour établir la construction sur laquelle doivent être posés les tuyaux, voyez si vous voulez l'avoir en bois ou en cuivre. Si vous vous décidez pour le bois, procurez-vous deux

CAPUT LXXXII.

De domo organaria.

Domus vero facturus super quam statuendæ sint fistulæ, vide utrum volueris eam ligneam habere aut cupream. Si ligneam, acquire tibi duo ligna de platano, valde sicca,

(1) *Addidimus ex Cod. Guelph.*
(2) *Hic codex* cyrotecis *habet.*
(3) Les chap. qui suivent ont été trouvés dans le manuscrit du *British Museum* et ne se trouvent dans aucune édition antérieure à celle de M. R. Hendrie.

longitudine duorum pedum e titudine modice amplius quam unius, unum quatuor, alterum duobus digitis spissum, quæ non sint nodosa sed pura. Quibus diligentissime sibi conjunctis, in inferiori parte spissioris ligni fiat in medio foramen quadrangulum, amplitudine quatuor digitorum et circa quod relinquatur de eodem ligno limbus, unius digiti latitudinis et altitudinis, in quo conflatorium imponatur. In superiori parte vero lateris fiant cavaturæ, per quas flatus ad fistulas possit pervenire. Altera vero pars ligni, quæ et superior esse debet, metiatur interius æqualiter, ubi disponantur septem vel octo cavaturæ, in quibus diligenter jungantur linguæ, ita ut habeant facilem cursum educendi et reducendi, sic tamen ut nihil spiraminis inter juncturas exeat.

In superiori autem parte tonde cavaturas, contra inferiores, quæ sint aliquantulum latiores, in quibus jungantur totidem ligna, ita ut inter hæc et majus, ligni cavatura remaneat vacua, per quam ventus ascendat ad fistulas, nam in eisdem lignis foramina fieri debent, in quibus fistulæ stabiliendæ sunt. Cavaturæ in quibus linguæ junctæ sunt in anteriori parte, procedere debent quasi obliquæ fenestræ, per quas ipsæ linguæ introducantur et extrahantur.

In posteriori vero parte, sub fine ipsarum linguarum, fiant foramina æqualiter lata et longa, mensura duorum digitorum, per quæ ventus possit ascendere ab inferioribus ad superiora, ita ut cum linguæ impinguntur, illa foramina ab eis obstruantur, cum vero trahuntur denuo pateant. In his vero lignis quæ super linguas junguntur fiant foramina diligenter et ordinate, secundum numerum fistularum, uniuscujusque toni, in quibus ipsæ fistulæ imponantur, ita ut firmiter stent, et ab inferioribus ventum suscipiant. In caudis autem linguarum scribantur litteræ secundum ascensum et descensum cantus, quibus possit cognosci quis ille vel ille tonus sit. In singulis autem linguis fiant foramina singula gracilia, longitudine dimidii digiti minoris, in anteriore parte, juxta caudas in longitudine, in quibus ponantur singuli clavi cuprei capitati, qui pertranseant in medio fenestellas, quibus inducuntur ipsæ linguæ a superiori latere domus usque ad inferius, et appareant clavorum capita superius, ita ut, cum linguæ cantantibus organis educuntur, non penitus extrahantur. His ita dispositis conglutinentur hæc duo ligna, quæ domum organorum conficiunt glutine casei; deinde partes illæ quæ super linguas sunt junctæ, in quibus foramina stant, sicque circumcidantur diligenter et radantur.

· de bois de platane, bien sèches, longues de deux pieds et demi, et larges d'un peu plus d'un pied, épaisses l'une de quatre doigts, l'autre de deux, et qui ne soient pas noueuses mais sans défaut. Étant jointes ensemble très-soigneusement, à la partie inférieure du bois le plus épais, faites au milieu un trou carré de la grandeur de quatre doigts, autour duquel on laissera du même bois un bord d'un doigt de large et de haut, dans lequel on mettra le soufflet. Dans la partie supérieure du côté on fera de petits creux par où le vent pourra venir aux tuyaux. L'autre partie du bois, qui doit être en dessus, sera mesurée également du côté intérieur, où l'on établira sept ou huit creux, dans lesquels on joindra soigneusement des languettes, de manière qu'elles puissent aisément aller et revenir, de façon cependant qu'aucun vent ne puisse passer entre les jointures.

A la partie supérieure, faites des creux opposés aux inférieurs et qui soient un peu plus larges, dans lesquels on joindra autant de morceaux de bois, de sorte qu'entre ceux-ci et le plus grand, le creux du bois reste vide par où le vent arrive aux tuyaux, car dans ces mêmes morceaux de bois doivent être percés des trous où les tuyaux seront établis. Les creux dans lesquels les languettes sont jointes à la partie antérieure doivent être disposés comme des fenêtres obliques, par où les languettes seront introduites et retirées.

A la partie postérieure, vers l'extrémité de ces languettes, on fera des trous également larges et longs, de la mesure de deux doigts, par où le vent pourra monter des inférieurs aux supérieurs, de sorte que lorsque les languettes sont poussées, ces trous sont fermés, et quand elles sont tirées, ils sont ouverts. Dans les morceaux de bois qui sont joints sur les languettes, on fera des trous avec soin et symétrie, selon le nombre des tuyaux de chaque ton, dans lesquels on mettra ces tuyaux, de façon qu'ils se tiennent solidement et qu'ils reçoivent le vent par les trous inférieurs. Sur les queues des languettes on écrira des lettres selon le degré ascendant ou descendant du chant, pour distinguer les tons. Dans chaque languette on fera un petit trou de la longueur de la moitié du petit doigt, dans la partie antérieure, auprès des queues, dans le sens de la longueur, dans lesquels trous on posera les clous en cuivre à tête, qui traverseront par le milieu les petites fenêtres, par où les languettes sont conduites du côté supérieur de la construction jusqu'en bas. Les têtes des clous paraîtront en haut, de façon que lorsque les languettes sont tirées, quand on joue des orgues, ils ne soient pas entièrement ôtés. Ces choses étant ainsi disposées, ces deux pièces de bois, qui constituent la construction de l'orgue, seront collées à la colle de fromage ; ensuite les morceaux qui sont joints sur les languettes, dans lesquels sont percés les trous : ils doivent être alors coupés tout autour et raclés avec soin.

CHAP. LXXXIII.

Du sommier.

Pour faire le sommier, joignez deux pièces de bois de platane de la manière indiquée plus haut, de la longueur d'un pied, dont l'une sera épaisse d'une palme et l'autre de trois doigts. Elles seront arrondies d'un côté comme un écu d'armoiries, et, en cet endroit, larges d'un pied et demi ; de l'autre côté, obtuses et de la largeur d'une palme. Lorsqu'elles auront été jointes, coupez dans le bois le plus épais, du côté arrondi, les trous que vous voudrez, selon le nombre des soufflets, et du côté obtus un seul trou plus grand. Coupez ensuite, à partir de chaque trou, un creux qui ira vers le grand trou, par où le vent aura voie quand les soufflets seront mis en mouvement. Alors vous collerez ensemble ces bois à la colle de fromage, et vous les envelopperez avec une toile neuve et forte, que vous enduirez de la même colle, afin de la rendre adhérente. Vous ferez aussi de forts liens de fer, étamés tout autour, du côté intérieur et du côté extérieur, de peur qu'ils ne soient détruits par quelque agent extérieur, que vous attacherez avec de longs clous à tête et étamés, de manière qu'entre deux trous il y ait un lien qui saisisse les deux bois depuis le côté supérieur jusqu'au côté inférieur. Ensuite procurez-vous une pièce de bois de chêne recourbée, saine et forte, qui ait d'un côté, depuis la courbure, une longueur d'un pied, et de l'autre côté de deux pieds : vous la percerez de chaque côté à l'aide d'une grande tarière qui sert à forer les moyeux des roues de charrues de labourage. Mais comme les trous ne peuvent pas se rencontrer à cause de la courbure, arrangez un fer qui ait une tête ronde, comme un œuf, et une longue queue effilée, qui sera fichée dans un manche : il sera un peu recourbé près de la tête ; vous le ferez chauffer, et il vous servira à brûler les trous à l'intérieur, dans la courbure, jusqu'à ce qu'ils correspondent également entre eux. Cela fait, coupez ce bois en carré, de manière que chaque côté soit large d'un pied, à la mesure du sommier dans la partie obtuse. Joignez ensuite ce bois dans sa partie la plus longue, au trou inférieur de la construction de l'orgue, de manière qu'à ce bois on coupe une queue longue d'un pouce, qui soit placée sur ce trou ou mise dedans ; la jointure sera si juste, qu'aucun vent ne puisse passer à côté. Vous joindrez l'autre côté de la même manière au sommier, et vous fixerez ce bois à la colle de fromage, vous envelopperez d'un linge tout le bois avec la jointure, vous y attacherez aussi tout autour un cuivre large qui prenne le bord des deux bois. Ces choses ainsi achevées, si vous voulez établir les orgues dans l'épaisseur d'un mur, de manière que rien n'apparaisse dans l'église, à l'exception de la construction de l'orgue et des tuyaux, et que les soufflets

(1) Ex tignaria ? *quasi operc.*

CAPUT LXXXIII.

De conflatorio

Conflatorium facturus, conjunge tibi duo ligna de platano modo quo supra, longitudine pedis unius, quorum sit una palma spissum, alterum tribus digitis, sintque in una fronte rotunda in modum scuti, et ibi pede et dimidio lata ; in altera fronte obtusa, latitudine unius palmi. Quæ cum diligenter conjuncta fuerint incide in spissiori ligno in rotunda fronte foramina quod volueris, secundum numerum follium, et in obtusa fronte unum, quod sit majus. Deinde incide ab unoquoque foramine fossam unam deductim usque ad majus, per quas viam possit habere ventus flantibus follibus. Sicque conglutinabis ipsa ligna glutine casei, et circumdabis panno lineo novo et forti, quem linies eodem glutine ut adhæreat, facies quoque ligaturas ferreas fortes, interius et exterius circumstagnatas, ne possint ex tignea (1) dissolvi, quas configes clavis longis capitatis atque stagnatis, ita ut inter duo foramina ligatura sit, quæ comprehendat utrumque lignum a superius latere usque ad inferius. Deinde acquire tibi lignum curvum de quercu, sanum et forte, quod habeat in una fronte, a curvatura longitudinem pedis unius, in altera duorum, quod perforabis in utraque fronte terebro magno, quo forantur medioli in rotis aratri. Sed quia foramina non possunt sibi obviare propter curvaturam, fac tibi ferrum quod habeat caput rotundum in modum ovi, et caudam longam gracilem, quæ imponatur manubrio, sitque juxta caput modice curvum, cum quo calefacto, combures foramina interius in curvatura, donec sibi æqualiter conveniant. Quo facto, incide ipsum lignum (2) quadrico statum, ita ut in unoquoque latere uno palmo latum sit, ad mensuram conflatorii in obtusa parte. Post hæc conjunge ipsum lignum in longiori parte, ad inferius foramen domus organariæ, ita ut eidem ligno cauda incidatur, unius pollicis longa, quæ ipsi foramini imponatur, vel inferatur, et junctura tam subtilis sit, ut nihil flatus inter eam exire queat. Alteram vero frontem conjunges eodem modo ad conflatorium, et ipsum lignum glutine casei firmabis, atque circumvolves panno totum lignum cum junctura, cui etiam circumfiges cuprum latum quod utriusque ligni oram capiat. His ita completis, si volueris organa ultra maceriam muri stabilire, ita ut infra monasterium nihil appareat, nisi sola domus cum fistulis, et ex altera parte muri folles jaceant, ita oportebit te ipsam domum convertere ut linguæ versus folles extrahantur, et in ipso muro arcus fiat in quo cantor sedeat, cujus sedes ita aptetur, ut pedes supra conflatorium teneat. Est autem foramen quadrum in medio arcus trans maceriam, per quod domus cum fistulis exponitur ; et super collum conflatorii, quod in muro infra foramen lapidibus obfirmatum est, in sua junctura sistitur, atque super duos clavos fer-

(2) Quadrato ?

reos æqualiter in muro confixos nititur, cui foramini fenestra lignea appendet, quæ dum clausa, sera et clave munitur, nemo ignotus superveniens cognoscere valet quid in ea contineatur. Exterius quoque, super organa, pannus spissus lignis interius extensus, in modum domunculæ, a laqueari in funiculo ad arcendum pulverem dependeat, qui funiculus super ipsum laquear circa rotulam arte compositus, dum cantandum est organis trahitur, et domunculam elevat, finitoque cantu, denuo super organa deponitur. Habet quoque ipsa domuncula pinnam ex eodem panno, lignis quatuor in speciem trianguli extensam, in cujus summo (1) sperula lignea stet, cui funiculus inhæret. Folles et instrumentum super quod jaceant, secundum situm loci ad libitos tuos dispone.

soient placés de l'autre côté du mur, il vous faudra tourner la construction de sorte que les languettes soient tirées du côté des soufflets. On fera dans le mur une arcade où se tiendra le musicien, dont le siége sera établi de façon qu'il ait les pieds sur les soufflets. Il y a une ouverture carrée au milieu de l'arcade, à travers le mur, par laquelle la construction est exposée avec les tuyaux. Au-dessus du col des soufflets, établis dans la muraille, l'ouverture est consolidée avec des pierres ; le point de support est à la jonction, et deux longs clous en fer fichés dans la muraille servent à cet usage. A cette ouverture est appendue une fenêtre de bois, qui, pour se fermer, est garnie d'une serrure et d'une clef, afin qu'aucun inconnu ne puisse découvrir ce qui est renfermé dedans. A l'extérieur aussi, au-dessus de l'orgue, une toile épaisse, soutenue sur des morceaux de bois, en manière de tente, sera suspendue à la voûte par une corde, pour empêcher la poussière. La corde, passée sur une poulie attachée à la voûte, est tirée au moment où l'on doit jouer de l'orgue, et elle élève la petite tente. Lorsque le chant est fini, la tente est de nouveau posée au-dessus de l'instrument. La tente a une espèce de fronton de la même toile étendue en forme de triangle sur quatre morceaux de bois, au sommet duquel sera une petite boule où la corde sera attachée. Les soufflets et l'instrument sur lequel ils sont placés seront arrangés selon la disposition des lieux, à votre gré.

CAPUT LXXXIV.

De domo cuprea et conflatorio ejus.

Secundum abundantiam fistularum dispone longitudinem et latitudinem domus, et fac formam in argilla macerata, siccatamque diligenter incide quacunque mensura volueris, et cooperi cera, diligenter inter duas æqualiter spissas hastulas cum rotundo ligno attenuata. Deinde incide foramina linguarum in ipsa cera, et foramen inferius, per quod ventus introeat; additis spiraculis, cum infusorio cooperi eadem argilla semel, et iterum ac tertio. Cumque siccata fuerit forma, eodem modo funde quo supra formam thuribuli. Conflatorium quoque formabis in argilla procedentibus undique inferius venti aditibus, ad similitudinem radicis unius arboris, et in summo in unum foramen convenientibus. Quod cum mensurate dispositum cultello incideris, cooperi cera, et fac sicut supra. Cumque domum fuderis, conjunges interius altitudine unius digiti a fundo, tabulam cupream ductilem sub foraminibus linguarum æqualiter, ut supra eam ipsæ linguæ jaceant, ita ut possint æqualiter produci et induci, illitisque ipsis linguis tenui argilla, reliquum domus perfundes liquefacto plumbo, per omnia, super ipsas linguas usque ad summum. Quo facto, ejicies ipsum plumbum diligenter, designabisque foramina fistularum in linguis; deinde in ipso plumbo et cum gracili ferro, vel terebro, perforabis diligentissime. Deinde sub linguis ventorum aditus facies, induces ipsas linguas singulas in suis locis, atque repones plumbum et cum malleo in percutiendo conjunges domui, ut nihil spiraminis exeat, nisi per foramina quibus fistulæ imponendæ sunt. Cum vero conflato-

(1) Spherula ?

CHAP. LXXXIV

De la construction en cuivre et de son sommier.

Suivant la quantité des tuyaux, établissez la longueur et la largeur de la construction. Faites un moule en argile bien pétrie. Quand il sera sec, coupez de la dimension que vous voudrez, couvrez de cire amincie également entre deux baguettes également épaisses, à l'aide d'un rouleau. Coupez les ouvertures des languettes dans cette cire, et l'ouverture inférieure par où passe le vent ; après avoir ajouté des issues pour le vent, ainsi qu'un entonnoir, couvrez de la même argile une fois, deux fois et trois fois. Lorsque le moule sera sec, fondez de la même manière que plus haut pour le moule de l'encensoir. Vous façonnerez aussi un sommier en argile, les issues du vent s'avançant de tous côtés à la partie inférieure, comme les racines d'un arbre, et se réunissant à l'extrémité en une seule ouverture. Lorsque cela aura été arrangé avec grand soin, vous couperez avec un couteau, vous couvrirez de cire et vous agirez comme ci-dessus. Lorsque vous aurez fondu la construction, vous joindrez intérieurement à la hauteur d'un doigt du fond, une planche de cuivre battue au marteau, sous les ouvertures des languettes et d'une manière égale, afin que ces languettes soient placées dessus, de manière à pouvoir être poussées et tirées : après avoir enduit les languettes elles-mêmes d'argile fine, vous couvrirez le reste de la construction de plomb fondu, partout, sur les languettes elles-mêmes, jusqu'au haut. Cela fait, vous ôterez le plomb avec soin et vous indiquerez les ouvertures des tuyaux sur les lan-

guettes; ensuite, dans ce plomb, à l'aide d'un fer effilé ou d'une tarière, vous percerez les trous avec très-grand soin. Ensuite, sous les languettes, vous pratiquerez les issues pour le vent, vous mettrez les languettes à leur place, vous rétablirez le plomb, et avec un marteau vous frapperez pour joindre à la construction, de manière à ce que le vent ne puisse sortir que par les trous sur lesquels les tuyaux doivent être placés. Lorsque le sommier aura été fondu et limé, et chaque tuyau adapté au conduit du soufflet, il doit être joint et soudé solidement en dessous à la construction de l'orgue, de manière que le vent trouve facilement ses issues et ne puisse sortir par ailleurs. Il faut encore adroitement arranger à la tête de chaque soufflet, devant le trou de chaque flûte, une lame mince de cuivre suspendue, qui ferme l'issue du vent, de sorte qu'il s'élève, lorsque le soufflet est abaissé, et que le vent passe librement, et que lorsque le soufflet est élevé pour reprendre vent par le ventilateur ou la soupape, le cuivre en ferme exactement l'ouverture et ne laisse pas revenir le vent qui a déjà été émis au dehors.

rium fuerit fusum et limatum, atque uniuscujusque follis fistula suo inductorio coaptata, conjungi et firmiter consolidari debet ad domum organariam inferius, ita ut ventus suos aditus libere inveniat, et per alias juncturas nullatenus (1) exeat. Hoc quoque sollertius (2) procurandum est, ut in capite uniuscujusque follis, ante foramen fistulæ suæ, cuprum tenue dependeat, quod spiraminis claudat aditum, ita ut cum follis flando deponitur illud cuprum se elevet, et ventus pleniter exeat; cumque follis elevatur ut per ventilabrum suum flatum resumat, illud cuprum os ejus penitus claudat, et ventum quem emisit redire non permittat.

CHAP. LXXXV.

De la fonte des cloches

Pour faire une cloche vous couperez d'abord une pièce de bois de chêne sec, longue selon les proportions de la cloche que vous voulez faire, de manière qu'elle sorte des deux côtés du moule de la longueur d'une palme ; à l'une des extrémités elle sera plus grosse et carrée ; à l'autre elle sera plus effilée et ronde, afin qu'elle puisse être tournée dans l'ouverture, qu'elle aille en grossissant peu à peu afin qu'elle puisse être retirée aisément quand l'ouvrage sera achevé. Ce bois, dans la partie la plus grosse, à une palme du bout, sera coupé tout autour pour faire un creux large de deux doigts ; le bois sera rond en cet endroit; auprès de ce creux l'extrémité du bois sera effilée, afin que l'on puisse l'unir à un autre bois courbé, au moyen duquel il puisse être tourné comme un tour. On fait deux ais égaux en longueur et largeur, qui sont joints ensemble et consolidés par quatre pièces de bois, aussi longues que la pièce de bois ci-dessus mentionnée. Dans l'un des ais, on fera un trou dans lequel la sommité ronde puisse être tournée; dans l'autre, à l'opposite, on fera également une incision profonde de deux doigts, dans laquelle l'incision ronde puisse tourner. Cela fait, prenez le bois et mettez tout autour de l'argile fortement pétrie, de l'épaisseur de deux doigts ; lorsqu'elle aura été séchée avec soin, vous en mettrez d'autre par-dessus, et vous continuerez de la même manière jusqu'à ce que le moule, de la dimension voulue, soit terminé; ayez bien soin de ne jamais mettre une nouvelle couche d'argile si l'inférieure n'est pas bien sèche. Placez ensuite le moule entre les ais ci-dessus indiqués ; un enfant assis le fera tourner, et à l'aide d'instruments convenables vous la travaillerez comme un tourneur, et, tenant à la main un linge mouillé, vous l'unirez parfaitement.

CAPUT LXXXV.

De campanis fundendis.

Compositurus campanam primum incides tibi lignum siccum de quercu, longum secundum quod vis habere campanam, ita ut ex utraque parte extra formam emineat longitudine unius palmi, et quadrum in una summitate grossius, in aliam gracilius et rotundum, ut possit in foramine circumvolvi. Sitque deductim (3) grossius et grossius, ut cum opus fuerit perfectum facile possit educi. Quod lignum in grossiori parte una palma ante summitatem incidatur in circuitu, ut fiat fossa duobus digitis lata, sitque lignum ibi rotundum, juxta quam fossam summitas ipsius ligni fiat tenuis, ut in aliud lignum curvum jungi possit, per quod valeat in modum runcinæ circumverti. Fiunt etenim duo asseres longitudine et latitudine æquales qui altrinsecus conjunganturet confirmentur quatuor lignis, ita ut sint ampla inter se secundum longitudinem prædicti ligni; ut in uno assere fiat foramen in quo convertatur rotunda summitas, et in altero e contra æqualiter fiat incisura duobus digitis profunda, in qua volvatur rotunda incisura. Quo facto, sume ipsum lignum et circumpone ei argillam fortiter maceratam, imprimis duobus digitis spissam, qua diligenter siccata, suppone ei alteram, sicque facies donec forma compleatur quantam eam habere volueris, et cave ne unquam superponas argillam alteri nisi inferior omnino sicca fuerit. Deinde colloca ipsam formam inter asseres superscriptos, et sedente puero qui vertat, cum ferris, ad hoc opus aptis, tornabis eam sicut volueris, et tenens pannum in aqua madefactum eam æquabis.

Post hæc tollens adipem concide subtiliter in vase atque manibus macera, confixisque duobus æqualibus lignis spissitudine qua volueris, super asserem æqualem in medio eorum positum adipem attenuabis, et æquabis cum rotundo ligno, sicut cera superius, supposita aqua ne adhæreat, statimque ita

(1) Nulla teneus, *habet Codex.*
(2) Sollertius, *imo.*

(3) Deductum ?

repente levabis et collocabis super formam, atque calido ferro circumsolidabis. Rursum attenuans eodem modo unam partem adipis, juxta priorem collocabis, sicque facies donec formam cooperies. Oram vero campanæ ad libitum tuum spissam facies. Adipem autem omnino refrigeratum ferris acutis tornabis, et si quid rari operis volueris circa latera campanæ, florum, sive litterarum, in adipe exarabis, quatuorque foramina triangula juxta collum ut melius tinniat formabis. Deinde argillam cribratam et diligenter mixtam superpones, qua siccata, alteram et superaddes. Ea itidem omnino siccata convertes formam in latus, atque leniter percutiendo educes lignum, rursumque, elevata forma, foramen superius implebis argilla molli, et curvum ferrum, in quo batillus pendere debet, in meditullio imprimes, ita ut summitates ejus foris emineant. Cumque siccata fuerit argilla, fac ut æqualis sit reliquæ formæ, atque cooperi adipe, ita ut summitates ferri in ipso abundanter hæreant. Post hæc forma collum, atque aures, et spiraculum sive infusorium desuper, et cooperi argilla. Dumque tertio argilla per omnia fuerit siccata, circumpone ferreos circulos tam dense, ut non plus inter duos circulos quam latitudo manus, quibus circulis duas argillas superpone. Quibus siccatis converte ipsam formam in latus, et in interiori argilla incide fossam magnam in circuitu et in profundo, ut non remaneat spissior uno pede, quia si integra esset forma interius, præ nimio pondere non posset levari, nec præ spissitudine transcoqui.

Deinde fac foveam in loco ubi volueris ipsam formam subintrare ad recoquendum, profundam secundum altitudinem ejus in latitudine, et cum lapidibus atque argilla fac in similitudinem fundamenti, pedem fortem, supra quem forma stabit altitudine unius pedis, ita ut in medio ultra indirectum remaneat, spatium quasi via, pede et dimidio lata, in qua ardeat ignis sub forma. Quo facto contige quatuor ligna sursum procedentia usque ad æqualitatem terræ, juxta ipsum pedem, et statim reple foveam terra. Statimque deduces ipsam formam et statues eam in medio lignorum illorum æqualiter et ex una parte, sub ipsa forma, incipe terram ejicere. Cumque se inclinaverit, fode in parte altera, donec se rursum illic inclinet, sicque facies ex utraque parte quousque forma super pedem lapideum æqualiter sedeat. Mox ejectis lignis, quæ ad hoc solum confixa fuerint, ut formam recte deducerent, assumptisque lapidibus qui flammam possint sustinere atque argilla fac oram ex utraque parte ante illud spatium viæ, quam in medio pedis reliquisti, atque in circuitu operare fornacem, spatio dimidii pedis a forma. Cumque operando perveneris ad medium formæ, purga oram fornacis, et in ora ipsius formæ ex utraque parte fac unum foramen, per quod adeps possit effluere, suppositisque vasis, ignem et sicca ligna adhibe. Et cum calefacta forma cœperit adeps exire, perfice pede tepentem fornacem usque ad summum formæ, et super os pones operculum ex argilla sive ex

Après cela, procurez-vous de la graisse, coupez-la en petits morceaux dans un vase et pétrissez-la avec les mains. Deux pièces de bois égales, de l'épaisseur que vous voudrez, étant fixées ensemble sur un ais égal placé au milieu d'eux, vous la réduirez en couche mince, et vous l'unirez au rouleau, comme vous avez fait ci-dessus pour la cire; vous arroserez d'eau par-dessous, pour empêcher l'adhérence; vous la lèverez aussitôt et vous la placerez sur le moule en l'y consolidant à l'aide d'un fer chaud. Vous préparerez une nouvelle couche de graisse que vous placerez auprès de la première, et vous continuerez ainsi jusqu'à ce que vous ayez couvert le moule. Vous ferez le bord de la cloche aussi épais que vous le voudrez. Lorsque la graisse sera entièrement refroidie, vous la travaillerez au tour avec des instruments tranchants, et si vous voulez exécuter quelque travail recherché sur les côtés de la cloche, comme des fleurs ou des inscriptions, vous le ferez sur la cire: vous percerez quatre petits trous triangulaires auprès du col de la cloche pour qu'elle sonne mieux. Ensuite vous étendrez sur la graisse de l'argile pétrie avec soin; lorsqu'elle sera sèche, vous en ajouterez d'autre. Lorsque celle-ci sera entièrement desséchée, vous tournerez le moule sur le côté, et en frappant doucement vous tirerez le bois; le moule ayant été relevé, vous remplirez le trou supérieur d'argile molle et vous fixerez au centre le fer courbé où doit être suspendu le battant, de manière que les extrémités soient saillantes en dehors. Lorsque l'argile sera sèche, rendez-la égale au reste du moule; couvrez de graisse, de manière que les extrémités du fer y soient bien adhérentes. Après quoi formez le col, les oreilles et l'ouverture ou entonnoir à la partie supérieure, et couvrez d'argile. Lorsque l'argile aura été desséchée partout à trois fois, placez tout autour des cercles de fer si rapprochés qu'il n'y ait pas plus de la largeur de la main entre deux cercles. Vous étendrez deux couches d'argile sur ces cercles. Celles-ci étant sèches, tournez le moule sur le côté, et dans l'argile intérieure faites un creux large et profond, afin qu'elle n'ait pas plus d'un pied d'épaisseur, parce que si le moule restait plein à l'intérieur, à cause du poids trop considérable, il ne pourrait pas être levé, ni être cuit par-dessous, à cause de l'épaisseur.

Faites alors une fosse à l'endroit où vous voudrez faire entrer le moule pour être chauffé en dessous; elle aura une profondeur relative à la hauteur et à la largeur du moule. Avec des pierres et de l'argile, construisez comme une fondation, un pied solide sur lequel le moule se tiendra à la hauteur d'un pied, de manière qu'au milieu il y ait un espace libre, large d'un pied et demi, où l'on allume du feu sous le moule. Cela fait, plantez quatre pièces de bois se dirigeant en haut jusqu'au niveau de la terre, auprès du pied, et emplissez de terre la fosse aussitôt. En même temps vous établirez le moule également au milieu de ces

bois, et ôterez la terre, d'un côté, sous le moule. Lorsqu'il sera un peu incliné, creusez de l'autre côté, jusqu'à ce qu'il s'incline de ce côté-là ; vous continuerez ainsi de chaque côté alternativement, jusqu'à ce que le moule se tienne d'aplomb sur le pied de pierre. Otez les pièces de bois qui n'avaient été plantées en terre que pour aider à conduire régulièrement le moule; prenez de l'argile et des pierres qui puissent supporter le feu et faites un bord de chaque côté, devant l'espace libre que vous avez laissé au milieu du pied, et tout autour faites un fourneau, à la distance d'un demi-pied du moule. Lorsque par votre travail, vous serez arrivé à la moitié de la hauteur du moule, nettoyez le bord du fourneau, et sur le bord du moule de chaque côté, pratiquez une ouverture par où la graisse puisse couler, mettez des vases, apportez du bois sec et du feu. Lorsque, le moule étant échauffé, la graisse commencera à couler, continuez de construire le fourneau jusqu'à la hauteur du moule, et sur l'ouverture vous placerez un couvercle d'argile ou de fer. Lorsque la graisse sera entièrement sortie, bouchez les deux ouvertures avec de l'argile pétrie en quantité convenable, de manière à ne pas déformer le bord de la cloche ; mettez du bois en abondance autour du moule, de manière qu'il y ait continuellement du feu pendant toute la journée et la nuit suivante. Cependant prenez une marmite, arrondie au fond, propre seulement à ce genre d'ouvrage, ayant de chaque côté deux oreilles de fer, et si c'est une très-grande cloche, prenez-en deux ou trois ; vous les enduirez en dedans et en dehors d'argile fortement pétrie, une fois, deux fois et trois fois, jusqu'à ce qu'il y ait une couche épaisse de deux doigts; vous les établirez à quelque distance les unes des autres, de sorte que l'on puisse passer au milieu, et vous mettrez dessous de la terre ordinaire ; vous planterez en terre des poteaux de bois en deux ou trois endroits, s'il en est besoin, où doivent être placés les soufflets. Vous planterez solidement deux poteaux également forts, et entre eux vous ferez une ouverture contre le bord de la marmite, de manière que le vent puisse parvenir, et à chaque ouverture vous placerez des fers minces et pliés, de manière qu'on y puisse appuyer solidement les tuyaux des soufflets, et ainsi, tout autour au-dessus de la marmite, vous ferez en pierre et en argile un fourneau haut d'un pied et demi ; vous l'enduirez également à l'intérieur de la même argile, et alors vous apporterez des charbons enflammés. Lorsque vous aurez fait la même opération pour chaque marmite, vous placerez les soufflets avec les instruments sur lesquels ils seront établis, deux à chaque ouverture, et vous confierez chaque soufflet à deux hommes vigoureux. Lorsque les marmites à l'intérieur seront fortement chauffées, coupez pour chacune deux morceaux de bois de chêne, secs et gros, façonnés de manière à pouvoir remplir le fond à l'intérieur; vous ferez cependant une ouverture par où vous les intro-

ferro. Educto autem penitus adipe, obstrue foramina utraque argilla macerata recta mensura, ita ut non violetur ora campanæ, et circa formam abundantius adhibe ligna, ut per totam diem sequentemque noctem ignis non deficiat. Interim tolle cacabum ferreum in fundo rotundum, huic solummodo operi aptum, qui ex utraque parte aures ferreas duas habeat, aut si maxima campana erit, duos vel tres, et illinies eos interius et exterius argilla fortiter macerata, semel et iterum ac tertio, donec duobus digitis spissa sit, et sistes eos altrinsecùs contra se, ita ut inter eos iri possit, et sub eis pones terram simplicem atque circumfiges paxillos ligneos in duobus vero locis, vel si opus fuerit tribus, ubi folles apponi debent, figes duos paxillos fortiter æqualiter latos, et inter eos facies foramen contra oram cacabi, ita ut ventus inter eum veniat, et singulis foraminibus impones singulos ferros tenues atque complicatos, ita ut in eis possint fistulæ follium firmiter jacere ; sicque cum lapidibus et argilla facies super ipsum cacabum in circuitu fornacem, pede et dimidio altam, atque interius æqualiter linies cum eadem argilla, sicque carbones ignitos appones. Cumque singulis cacabis similiter feceris, folles, et cum instrumentis suis in quibus firmiter jaceant, appones, unicuique foramini duos, et unicuique folli deputabis fortes viros duos. Cum autem cacabi interius bene canduerint, incide unicuique duo ligna de quercu sicca et grossa, sic apta ut possint fundum interius implere, et interea foramen facies per quod possit eis influere, atque super hæc duo ligna, alia ejusdem mensuræ, et in circuitu ex eodem ligno pone quasi paxillos prominentes ab his lignis usque super oram fornacis.

Quo facto, ponderabis omne æramentum quod habes, aut quatuor partes sint cupri et quinta stagni, atque dispones unicuique cacabo, secundum suam capacitatem, suas partes. Deinde vadens ad fornacem formæ, eleva superius operculum et considera qualiter se habeat. Si omnino canduerit interius recurre ad cacabos et primitus immitte carbones grossos. Deinde impone cuprum ordinatim absque stagno, atque intermisce carbones adjiciens abundanter superius, interjectisque ignitis carbonibus fac ut folles incipiant flare, primo mediocriter, deinde magis ac magis. Cumque videris flammam viridem ascendere, jam incipit cuprum liquescere, moxque superponens carbones abundanter, recurre ad fornacem formæ, et a superiori incipe longis forcipibus lapides evellere et foras projicere. Hoc opus in hoc loco non quærit pigros operarios, sed agiles atque studiosos, ne cujusquam incuria, vel forma frangatur, vel quis alium impediat aut lædat, sive ad iracundiam provocet, quod omnino cavendum est. Ejectis vero omnino lapidibus et igne denuo certatim reponatur terra, ut fossa omnis circa formam diligenter repleatur, et sint qui semper circumeant cum lignis obtusis, mediocriter impingendo et pedibus fortiter calcando, ut terra quæ imponitur for-

mam premat, ne cum pondus æris infunditur ullo modo frangi possit.

« Repleta igitur hoc modo fossa usque ad summum, recurre ad cacabos, et ligno longo et torrido commove cuprum, et si senseris omnino liquefactum impone stagnum, rursumque commove diligenter ut bene commisceatur, fractaque fornace in circuitu induce duo ligna fortia et longa in aures cacabi, adhibitisque viris strenuis et in hac arte peritis, fac eum levari cum omni diligentia et ad formam deferri, ejectisque carbonibus et favillis atque imposito collatorio panno fac morose infundi. Interim cuba juxta os formæ auditu diligenter considerans qualiter eo intro procedat ; et si senseris quasi leve murmur tonitru, dic ut modice teneant, rursumque infundant; sicque interdum tenendo et iterum infundendo fiat ut æs æqualiter resideat, donec evacuetur cacabus ille. Quo amoto, mox alter delatus in eodem loco statuatur, fiat de eo sicut ex priori, et pari modo de tertio donec æs in infusorio videatur. Nec statim cacabus amoveatur, sed aliquanto spatio teneatur, ut si æs descenderit denuo superfundatur. Quod si tu ab hoc labore portantium et diverse fundentium retrahere volueris, acquire tibi maximum cacabum qui sit in fundo æqualis, et fac ei foramen unum in latere ejusdem fundi, atque cooperi eum argilla intus et extra, sicut superius. Quo facto sistes eum juxta formam non longius quam quinque pedum spatio, et circumfige ei paxillos atque ignem cum carbonibus impone. Cumque canduerit obstrue foramen cum argilla, quod versum erit ad formam, et compone ei ligna quatuor, et paxillos interius fornacemque facito in circuitu, sicut superius. Deinde imposito cupro cum carbonibus et igne, appositisque tribus ordinibus follium, fac flari viriliter. Interim habeas lignum siccum tantæ longitudinis ut possit procedere a foramine cacabi usque ad os formæ, cujus curvatura sit ampla. Quod cum ex omni parte cooperueris argilla et maxime superius, infodies ita ut æquale sit terræ sed juxta cacabum modice altius, atque superfunde ei ignitos carbones. Mox imposito stagno atque commoto cupro, sicut superius cum curvo ferro quod sit ligno fortiter affixum, aperi foramen, et astantibus, qui teneant duos colatorios pannos, sine eis fluere; interdum tamen tenendo sicut superius. Cumque forma plena fuerit, si quid æris in cacabo remansit, in summitate ligni grossi pone massam argillæ et ante foramen fortiter impinge ut eum obstruas. Hoc utroque modo fundendi possint etiam minores campanæ fundi ut secundum quantitatem earum fiant cacabi.

Cum vero æs in infusorio duraverit, fac ut certatim terra ejiciatur a fossa et exterius aliquantum refrigeretur terra. Ejecta vero terra, ipsa forma inclinetur in uno latere et terra supponatur, sicque fiat donec, eodem modo quo imposita est, a fossa ejiciatur. Quo facto, super unum latus omnino deponatur, et cum securibus aliisque ferris acutis qui sint infixi longis lignis, interior ar-

duirez, et sur ces deux morceaux de bois, vous en mettrez d'autres de même dimension, et tout autour placez comme des poteaux du même bois s'élevant au-dessus de ces bois jusqu'à l'ouverture du fourneau.

Cela fait, vous pèserez ce que vous avez, ou bien quatre parties de cuivre et une cinquième d'étain, et vous en mettrez dans les marmites selon leur capacité. Allez ensuite au fourneau du moule, levez le couvercle supérieur et examinez en quel état il se trouve. S'il est entièrement ardent, retournez aux marmites et jetez d'abord de gros charbons. Mettez ensuite le cuivre sans étain et mêlez des charbons, en ajoutant par-dessus une grande quantité ; entremêlez des charbons enflammés et faites agir les soufflets, doucement d'abord, et ensuite de plus en plus. Lorsque vous verrez monter une flamme verte, c'est que le cuivre commence à entrer en fusion ; mettez aussitôt des charbons en abondance, et courez au fourneau du moule, et commencez avec de longues tenailles à arracher les pierres et à les jeter dehors. Ce travail, à ce moment, demande des ouvriers actifs, agiles et habiles, de peur que par l'incurie de quelqu'un le moule ne soit brisé, ou que l'un embarrasse ou blesse l'autre, ou le fasse mettre en colère, ce qu'il faut bien éviter. Toutes les pierres ayant été arrachées et jetées, ainsi que le feu, la terre doit être replacée promptement, en sorte que la fosse, autour du moule, soit soigneusement remplie ; il y aura des personnes qui marcheront tout autour avec des morceaux de bois obtus, en frappant médiocrement et en foulant fortement avec leurs pieds, afin que la terre presse le moule, de peur que le poids du métal en y coulant ne le rompe en quelque endroit.

La fosse ayant été ainsi remplie jusqu'au haut, retournez aux marmites, et avec un long morceau de bois enflammé remuez le cuivre ; si vous sentez qu'il est entièrement fondu, mettez l'étain, et remuez de nouveau avec soin afin que le mélange se fasse bien. Brisez le fourneau tout autour, passez deux bois longs et forts dans les oreilles de la marmite, et à l'aide d'hommes vigoureux et instruits dans cet art, faites-la lever en toute hâte et porter au moule ; jettez les charbons et les cendres, prenez un linge à passer et faites verser lentement. Couchez-vous auprès de l'ouverture du moule, écoutant attentivement comment le métal coule à l'intérieur. Si vous entendez comme le murmure lointain du tonnerre, faites suspendre un instant, puis on continuera à verser; on continuera ainsi, en s'arrêtant et en continuant de temps en temps, de manière que le métal soit au même niveau, jusqu'à ce que la marmite soit vide. Celle-ci étant emportée, on la remplacera par une autre; on fera comme pour la première, et on agira de même avec la troisième, jusqu'à ce qu'on aperçoive le métal dans l'entonnoir. On n'emporte pas immédiatement la marmite, on l'éloigne un peu seulement, afin que si le métal s'affaisse, on

puisse en ajouter. Si vous voulez éviter le travail des hommes qui portent et versent le métal, procurez-vous une très-grande marmite, unie au fond: faites-y un trou au côté de ce fond, et couvrez d'argile à l'intérieur et à l'extérieur, comme plus haut. Cela fait, vous l'établirez à la distance d'environ cinq pieds; plantez des poteaux autour, et apportez du bois et des charbons. Lorsqu'elle sera échauffée, bouchez le trou avec de l'argile, lequel trou est tourné du côté du moule; arrangez par-dessus quatre pièces de bois et des poteaux à l'intérieur, et construisez un fourneau tout autour comme ci-dessus. Mettez le cuivre avec des charbons et du feu, disposez trois rangs de soufflets et faites souffler vigoureusement. Cependant ayez une pièce de bois sec assez long pour qu'il puisse aller de l'ouverture de la marmite jusqu'à celle du moule, dont la courbure en sera large. Lorsque vous l'aurez couverte d'argile de toute part et surtout à la partie supérieure, vous l'enfoncerez au niveau de la terre, mais un peu plus haut auprès de la marmite; mettez par-dessus des charbons enflammés. Après avoir mis l'étain et remué le cuivre, comme plus haut, avec un fer courbé fortement attaché au morceau de bois, ouvrez l'ouverture, et deux hommes tenant le linge à passer, laissez couler; suspendez cependant de temps en temps, comme ci-dessus. Lorsque le moule sera rempli, s'il reste un peu de métal dans la marmite, mettez une masse d'argile au bout d'un gros morceau de bois et lancez-la fortement devant l'ouverture pour la fermer. On peut fondre par ces deux procédés de moindres cloches et les marmites sont faites en proportion.

Lorsque le métal aura séjourné longtemps dans le moule, faites enlever la terre de la fosse, afin que la terre se refroidisse un peu à l'extérieur. Quand la terre aura été tirée, le moule sera penché d'un côté et de la terre posée dessous, et on fera ainsi jusqu'à ce que la terre ait été enlevée, de la même manière qu'on l'avait mise. Cela fait, on la posera entièrement sur un côté, et avec des haches et d'autres instruments en fer fixés à de longs bois, l'argile intérieure sera retirée, parce que si on la laisse se refroidir, elle se renflerait par l'humidité de la terre, et la cloche, sans doute, se fendrait. La terre étant ôtée, le moule sera de nouveau dressé sur la terre, et on le laissera jusqu'à ce qu'il soit entièrement refroidi à l'extérieur; alors, l'argile sera brisée, les cercles ôtés, et toutes les inégalités extérieures seront coupées à l'aide de marteaux aigus. Ensuite, on placera au milieu de la cloche un bois semblable à celui sur lequel le moule a été tourné, et l'ouverture en sera établie sur quatre autres pièces de bois en forme de croix, de manière que l'entonnoir repose sur un ais, et ce bois sur un autre, afin qu'après avoir disposé le bois courbé, la cloche puisse être tournée et unie partout avec une pierre de grès. Après cela, l'entonnoir limé des deux côtés sera rompu avec précaution. Autour du cou, on joindra deux pièces de bois, l'une inférieure, plus petite, vers le milieu, l'autre supérieure, plus grande, tout autour : ces deux pièces de bois seront fortement attachées par deux cercles de fer, et liées de tous côtés autour des oreilles par des liens de fer. La pièce de bois la plus grande sera un peu plus longue que la cloche n'est large; aux extrémités elle sera un peu moins grosse que dans le milieu, et à ces mêmes extrémités il y aura deux fers gros et ronds, qui entreront d'un demi-pied dans le bois, et qui auront, au dehors, une longueur d'une palme. Lorsque vous aurez arrangé deux poutres pour recevoir la cloche, faites-y deux marques ou incisions profondes de deux doigts, sur lesquelles seront fichés les deux grands clous courbés, sous lesquels ensuite vous placerez les deux fers, afin qu'ils ne puissent pas quitter les poutres. La grosse pièce de bois à laquelle la cloche est suspendue aura de chaque côté plusieurs trous, dans lesquels on placera deux pièces de bois tournées en haut,

gula certatim ejiciatur, quia si permittatur in ea refrigerari, ab humore terræ inflaretur, et campana, absque dubio tinderetur. Qua ejecta, ipsa forma iterum erigatur super terram, sicque stet, donec exterius omnino refrigeretur; sicque frangatur argilla et circuli ejiciantur, et quidquid inæquale exterius fuerit, malleis acutis incidatur. Deinde in medio campanæ ponatur lignum, huic simile in quo primum forma tornata est, et quatuor aliis lignis in modum crucis obfirmetur ora ejus, ita ut infusorium jaceat super unum asserem, et illud lignum super alterum, ut imposito curvo ligno, possit campana tornari, atque cum sabuleo lapide per omnia æquari. Post hæc, infusorium ex utraque parte limatum diligenter frangatur, et circa collum duo ligna conjungantur, inferius per medium minus, et superius in circuitu majus; quæ ligna duobus circulis fortiter constringantur, atque ferreis vinculis ex omni parte circa aures colligantur. Illud vero majus lignum sit modice longius quam campana sit lata, sitque in summitatibus aliquantum gracilius quam in medio, et in ipsis summitatibus habeat duos ferros grossos et rotundos, quorum longitudo sit intra lignum spatii dimidii pedis et extra unius palmi. Cumque aptaveris duas trabes ad suscipiendam campanam, fac in eis duas mensuras duobus digitis profundas, in quibus clavi illi magni involvantur, sub quibus etiam pones duos ferros curvos, ad servandas trabes. Habeat etiam illud grossius lignum in quo pendet campana in utraque parte singula foramina, in quibus ponantur duo ligna sursum respicientia, quibus funes innectantur ad pulsandum. Corium etiam spissum, de collo cervi circumponatur ferro illi curvo, quod interius hæret in medio campanæ, in quo batillus pendeat; qui sit tantæ longitudinis ut promineat extra campanam spatio latitudinis manus, sitque grossior in fine longitudine unius palmæ, sursumque gracilior.

auxquelles on attachera les cordes pour sonner la cloche. On mettra un cuir épais, de cou de cerf, autour du fer courbé, qui est fixé à l'intérieur, au milieu de la cloche, auquel le battant est suspendu. Ce battant doit être assez long pour s'avancer au delà de la cloche de la largeur de la main; à l'extrémité inférieure il doit être plus gros de la longueur d'un palme, et plus effilé en haut.

CAPUT LXXXV (*bis*).

De mensura cymbalorum.

Quicumque vult facere cymbala ad cantandum recte sonantia, ad unumquodque debet ceram dividere cum pondere, et a superioribus incipiat ut descendendo possit pervenire ad graviora. Unumquodque autem notet cum propria littera ut illud in divisione cognoscat. Inprimis faciat duas partes ceræ æquales cum libra, unam ad *a* litteram, alteram ad G. Ceram *a* litteræ dividat in octo æquales partes, et tantum ad ceram G litteræ quantum est in octava parte ceræ *a*. Similiter dividat ceram G per octo et tantum det F litteræ quantum est in summa ejus, et insuper octavam ejus partem, et habebit duos tonos continuos. In illo loco semitonium (1) debet esse, et hoc ita inveniat. Summam ceræ *a* litteræ dividat in tres partes, ipsamque summam det E litteræ, et insuper ejus tertiam partem. Deinde det tantum ceræ D litteræ, quantum est in summa *a* et octavam ejus partem. Item tantum ceræ det litteræ C quantum habet G, et mediam ejus partem, itaque haberet duos tonos post semitonium. Deinde tantum ceræ tribuat B litteræ quantum est in tota summa F litteræ, et insuper tertiam ejus partem, et habebit iterum semitonium; atque septem symphonias ab *a* littera usque ad B inveniat. Dyapason vero necdum haberet sine octavo cymbalo. Duplicet igitur totam ceram *a* litteræ et sic eam tribuat A litteræ, et nihil deerit. Dyatesseron, Dyapason, atque Dyapente Synemenon autem inveniat ita, tollat summam ceræ litteræ et tantum det F litteræ, et insuper medietatem ejus, ac constituat illam inter A et B. Omnino autem caveat qui cymbala formare aut fundere debet, ut de supradicta cera quæ tam caute ponderata et divisa est, nihil mittat ad juga et spiramina, sed de altera cera faciat illa omnia. In magna providentia habeat ut, priusquam aliquid cymbalum fundatur, stagnum cum cupro misceatur, ut rectum sonum habeat. Quod si aliter fecerit non veniunt ad tonos. Quinta aut sexta pars debet esse stagnum, utrumque bene purificatum priusquam permisceatur ut clare sonent. Si autem fusa cymbala minus recte sonuerint, hoc emendetur lima vel lapide.

CHAP. LXXXV (*bis*).

De la mesure des cymbales.

Quiconque veut faire des cymbales bien retentissantes pour chanter, doit pour chacune diviser et peser la cire, et commencer par les plus élevées, afin d'arriver en descendant aux plus graves. Il aura soin de marquer chacune avec une lettre propre, afin de s'y reconnaître dans la division. D'abord, il faut prendre deux parties de cire égales en poids, une marquée A, l'autre G. La cire de la lettre A sera partagée en huit portions égales, et ajoutez à la cire de la lettre G autant qu'il y en a dans la huitième partie de la lettre A. Divisez également la cire G, et ajoutez à celle de la lettre F autant qu'il y en a dans sa quantité, et la huitième partie en sus, et vous aurez deux tons continus. En cet endroit il doit y avoir un demi-ton, et on le trouvera de cette manière. La quantité de cire de la lettre A sera divisée en trois parties, et cette quantité sera donnée à la lettre E, et un tiers en sus. Donnez ensuite à la cire de la lettre D autant qu'il y en a dans le total A, et la huitième partie en sus. De même donnez à la cire de la lettre C autant qu'en a la lettre G, et la moitié en sus; elle aurait en conséquence deux tons après le demi-ton. Donnez ensuite à la cire de la lettre B autant qu'il y en a au total de la lettre B, et un tiers en sus, et vous aurez de nouveau un demi-ton : on trouvera ainsi sept symphonies depuis la lettre A jusqu'à la lettre B. On n'aurait pas encore le diapason ou octave sans la huitième cymbale. Que l'on double toute la cire de la lettre *a* et qu'on la donne à la lettre A, et il ne manquera rien. La quatrième, huitième et cinquième corde seront trouvées ainsi : Prenez le total de la cire de la lettre et donnez autant à la lettre F, et la moitié en sus, et établissez entre A et B. Celui qui veut faire ou fondre des cymbales doit bien prendre garde à ne point prendre de la cire qui a été pesée et divisée avec tant de soin, pour en mettre au col ou aux ouvertures; il se servira pour cela d'autre cire. Qu'il fasse très-grande attention, avant de fondre quelque cymbale, que l'étain soit mêlé au cuivre, afin qu'elle rende un beau son. En agissant autrement, on n'arrive pas aux tons. La cinquième et la sixième partie doivent être de l'étain, bien purifié avant le mélange, afin que le son soit clair. Si après la fonte, les cymbales ne sonnent pas bien, on rectifiera à la lime ou à la pierre.

CAPUT LXXXVI.

De cymbalis musicis.

Facturus cymbala, primum aquire tibi lectionem et secundum quod docuerit formam facito, atque ceram diligenter pondera.

CHAP. LXXXVI.

Des cymbales musicales.

Pour faire des cymbales, procurez-vous d'abord la formule pour vous diriger; suivez-en les préceptes pour faire le moule, et

(1) Semitonus, *imo*.

pesez soigneusement la cire. Lorsque vous les aurez fondues comme il a été dit ci-dessus, si par négligence ou incurie il manque quelque chose à l'égalité des tons, vous le corrigerez. Si vous voulez faire une cymbale plus haute, vous limerez le bord inférieur ; si vous la voulez plus basse, vous le ferez près du bord sur la circonférence.

CHAP. LXXXVII.

Des vases d'étain.

Fabriquez deux fers de la longueur de la main et un peu moins gros que le petit doigt : ils seront plus gros d'un côté et effilés de l'autre côté, de manière à pouvoir être tirés facilement du moule. Du côté de la partie la plus grosse, ils auront des queues pointues pour être fichées dans des manches arrondis ; à l'autre bout ils auront des clous ronds et courts, dans lesquels ils puissent être tournés. Autour de ces fers mettez de l'argile, d'abord peu, puis davantage, selon la grandeur que vous voulez obtenir. Celle-ci étant sèche, faites usage de votre tour comme on a coutume de le faire pour tourner les écuelles et les autres vases de bois, de manière qu'une colonne se tienne solidement et que l'autre soit mobile : celle-ci, cependant, sera fixe lorsqu'elle sera attachée en bas avec un clou effilé. Entre les colonnes établissez le moule, et les clous dans leurs ouvertures, et après avoir placé une courroie autour du bois, vous ferez asseoir un enfant pour la tirer, vous tournerez comme il vous plaira et mettrez de la cire dessus. Celle-ci ayant été tournée également, retirez le moule du manche avec le fer ; après avoir posé l'entonnoir, avoir couvert d'argile et avoir fait sécher celle-ci, ôtez la cire et mettez dans le fourneau pour recuire, de la même manière que plus haut. Lorsqu'il aura chauffé jusqu'au blanc à l'intérieur, laissez-le jusqu'à ce qu'il se refroidisse, de sorte qu'on puisse le tenir quelque temps à la main. Aussitôt, l'étain étant fondu dans un bassin de fer ou dans un vase d'argile, vous y ajouterez un peu de vif-argent lorsqu'il sera temps de le verser, de façon qu'il y ait pour une livre d'étain une once de vif-argent ; puis versez aussitôt dans le moule. Lorsque le tout sera refroidi, brisez l'argile à l'extérieur ; replacez le manche et remettez au tour, afin de le tourner également partout ; à la fin vous polirez avec la prêle. Après cela prenez un peu des râclures d'étain, mêlez-y un peu de vif-argent ; vous le frotterez avec vos doigts jusqu'à ce qu'il y ait liquéfaction ; alors, à l'aide d'un linge et en tournant autour du vase, vous l'enduirez de ce mélange jusqu'à ce qu'il soit sec et clair. Après avoir ôté le fer et l'argile intérieure, autour de l'ouverture inférieure où était le fer, vous creuserez au milieu de l'étain un petit creux, et là vous joindrez une parcelle d'étain un peu plus épaisse que le vase ; à l'intérieur posez un bois rond sur lequel le vase s'appuie pour ne pas se plier, et avec un marteau moyen frappez à l'extérieur jusqu'à ce qu'il entre

Quas (qua?) cum fuderis, sicut supra dictum est, si quid per negligentiam vel incuriam de equitate tonorum defuerit, corriges. Si volueris cymbalum altius habere, in ora inferius limabis, si vero humilius, circa oram in circuitu.

CAPUT LXXXVII.

De ampullis stagneis.

Fac tibi duos ferros longitudine manus et modice graciliores minimo digito, qui sunt in una parte grossiores, in altera summitate deductim graciliores, ut possint ex forma deduci ; habeantque in grossiori parte caudas tenues, ut singulis manubriis configantur, quæ manubria sint rotunda ; et habeant in altera summitate breves clavos rotundos, in quibus tornari possint. His ferris circumpone argillam, primo parum, deinde amplius secundum magnitudinem quam volueris. Qua siccata fac tornatorium tuum eodem modo quo tornantur scutellæ et alia vasa lignea, ita ut una columna firmiter stet, et altera moveatur, quæ tamen cum apposita fuerit inferius clavo tenui firmabitur. Inter columnas statue formam et utrosque clavos in suis foraminibus, corrigiaque circa lignum posita, atque sedente puero qui eam trahat, tornabis sicut placuerit ceramque superpones. Qua similiter tornata, educ a manubrio formam cum ferro, appositisque spiraculis et argilla superducta atque siccata, ejice ceram et ad recoquendum in fornacem pone, modo quo superius. Cumque interius omnino canduerit ejice ab igne, et sic sine jacere donec refrigeretur, ita ut in manu aliquantum possit teneri. Statimque liquefacto stagno in patella ferrea, sive in testa, cum tempus fuerit infundendi adjiciatur ei modicum vivi argenti, ita ut, si est libra stagni quadrans sit vivi argenti, et sine mora formæ infundatur. Quæ cum fuerit omnino refrigerata, frangatur exterius argilla, et reposito manubrio, denuo in tornatorium reponatur, atque ex omni parte æqualiter tornetur, ad ultimum vero asperella poliatur. Post hæc modicum accipe de eisdem rasuris stagni et commisce parum vivi argenti, digitisque tuis fricabis donec omnino liquefiat ; sicque cum panniculo circa ampullam tornando linies quoadusque sicca et clara remaneat ; deducto autem ferro et interiori argilla, circa foramen inferius in quo erat ferrum, fodies in medio stagno fossulam, et in eo junges particulam ejusdem stagni, modice spissiorem quam sit ampulla, atque interius pone lignum rotundum, cui innitatur ut non complicetur, et cum mediocri malleo exterius percute, donec fossuris illis inducatur et firmiter stet. Aliter etiam ipsum foramen obstruere potes. Impone ampullæ lignum ut supra, quod in summitate panniculo involves, plumbumque simplex, in foramine, rasa et cera illico, liquefactum infundes, et ita festinanter cum malleolo æquabis.

dans ces creux et qu'il soit solide. Vous pouvez autrement fermer cette ouverture. Mettez dans le vase, comme plus haut, un bois dont le bout sera enveloppé d'un linge; vous verserez aussitôt du plomb pur fondu, la cire étant encore étendue au même endroit, et sans perdre de temps vous égaliserez au marteau.

CAPUT LXXXVIII.

Qualiter stagnum solidetur.

Percute in stagno quasi duos scyphos æquales, et conjunge illos in medio, ita ut ora unius in altera procedat, inpositoque illo qui continet cineribus calidis, partem ejusdem stagni, plumbi tertia parte admixta, percute tenuissime, et intercidens particulatim circumpone; adhibitisque modicis carbonibus ignitis, mox ut incaluerit circumunge resinam abietis, et mox ipsas particulas liquescere ac circumfluere videbis. Mox carbonibus amotis, refrigeratum firmum erit. Hoc modo solidari potest quicquid in puro stagno est opus, videlicet, effusoria in ampullis et auriculæ, atque ligaturæ in quibus opercula pendent, et si aliquid foramen in fusili ampulla per negligentiam contigerit.

CHAP. LXXXVIII.

Comment on soude l'étain.

Battez en étain deux espèces de coupes égales et joignez-les au milieu, de manière que le bord de l'une s'avance sur l'autre; mettez sur des cendres chaudes celui qui contient l'autre; battez très-légèrement un morceau du même étain mêlé d'un tiers de plomb, et après l'avoir coupé en petits fragments, mettez tout autour. Approchez alors de petits charbons enflammés, et dès que vous verrez chauffer, étendez de la résine de sapin, et vous verrez bientôt ces petits fragments se fondre et couler. Otez les charbons, et après refroidissement ce sera solide. On peut souder de cette manière tout ouvrage en étain pur, à savoir, le bec et les oreilles des vases, les liens auxquels les couvercles sont suspendus, et les trous qui, par négligence, pourraient se trouver dans des vases fondus.

CAPUT LXXXIX.

De fundendo effusorio.

Potest etiam effusorium facile ita formari, ut incidatur fissile lignum rotundum, et foretur terebro in longitudine, non usque ad finem, et findatur per medium, atque in integro illo formetur foramen, cui ferrum rotundum secundum interiorem amplitudinem infusorii, tenui argilla illitum injungatur, et foris valide circumligetur, stagnumque, illi calefacto, infundatur. Quo refrigerato lignum solvatur, et ferrum ejiciatur, effusoriumque limatum et planatum, modo quo superius dictum est, vasi consolidetur.

CHAP. LXXXIX.

Manière de fondre le bec d'un vase.

On peut encore faire facilement le bec d'un vase de cette manière. On coupera en rond une pièce de bois facile à fendre, on la percera avec une tarière dans la longueur, mais non jusqu'au bout, et puis on la fendra par le milieu. Dans cette partie entière, on pratiquera un trou où l'on joindra un fer rond de la dimension intérieure du bec du vase, après l'avoir légèrement enduit d'argile; on l'attache fortement à l'extérieur, et lorsqu'il a été chauffé on y verse de l'étain. Celui-ci étant refroidi, on détache le bois et on retire le fer. On soude le bec au vase, comme il a été dit ci-dessus, après qu'il a été limé et uni.

CAPUT XC.

De ferro.

Ferrum nascitur in terra in modum lapidum, quod, effossum eodem modo quo cuprum superius frangitur et in massas confunditur, deinde in fornace ferrarii liquatur, et percutitur ut aptum fiat unicuique operi. Calibs dicitur a monte Calibe, in quo ejus usus plurimus invenitur; qui simili modo præparatur ut operi aptus fiat. Cum ergo ferrum præparaveris et inde calcaria, sive cætera equestria utensilia feceris, et ea auro vel argento decorare volueris, sume argentum purissimum, et percutiendo valde attenua. Deinde habeas rotulam ligneam de quercu, longitudine pedis latam et tornatam, quæ sit in circuitu tenuis et in medio ex utraque parte spissam, ubi ei aliud lignum curvum transfigatur in quo possit volvi, cui etiam in una summitate aliud lignum curvum apponatur cum quo circumrotetur. Cumque ipsam rotam aptaveris inter duas

CHAP. XC.

Du fer.

Le fer naît en terre, à la manière des pierres; quand il est tiré, on le brise et on le fond en masse comme il a été ci-dessus pour le cuivre; il est fondu ensuite au fourneau et battu pour devenir propre à toute espèce d'ouvrage. L'acier (calibs) est ainsi appelé du mont Calybe, où il est très-connu par un fréquent usage; on peut en fabriquer de semblable et pour le même usage. Lorsque vous aurez préparé du fer et que vous en aurez fabriqué des éperons ou d'autres objets de harnachement, que vous voudrez orner d'or ou d'argent, prenez de l'argent très-pur, et amincissez-le beaucoup en le battant. Ayez ensuite une roulette en bois de chêne, d'un pied de diamètre et tournée, qui soit mince à la circonférence et épaisse au milieu de chaque côté : on la traversera d'une pièce de bois courbée, sur laquelle elle puisse tourner; à l'extrémité

de cette pièce, vous placerez un autre bois à l'aide duquel on tournera. Lorsque vous aurez disposé cette roue entre deux petites colonnes, faites autour de son bord à l'extérieur, des incisions en manière de degrés, dirigées en arrière, afin que ces petites colonnes sur lesquelles la roue tourne, soient fixées solidement sur un banc en largeur, de façon que le bois courbé soit du côté droit. Qu'il y ait encore une petite colonne, du côté gauche, dans la partie antérieure, auprès de la roue, dans laquelle soit fixé un bois effilé, de manière qu'il soit étendu sur la roue et qu'il ait à son extrémité un petit morceau d'acier, de la longueur et de la largeur d'un grand ongle, solidement attaché au moyen d'une ouverture et bien aigu, de sorte que lorsque la roue tourne, ce bois tombe toujours d'un degré sur l'autre, afin que l'acier mis en mouvement coupe tout ce qui est mis à portée. Lorsque vous aurez limé également un éperon, posez-le sur les charbons ardents jusqu'à ce qu'il noircisse. Lorsqu'il sera refroidi, prenez-le de la main gauche et tournez la roue de la main droite ; placez-le sous l'acier, coupez délicatement partout à l'extérieur en longueur, puis doublement en largeur. Cela fait, avec de petites tenailles, frottez de petites parcelles d'argent et mettez-en par-dessus, et avec ces mêmes tenailles frottez l'extrémité de l'argent afin qu'il y ait adhérence. Lorsque vous aurez tout travaillé, replacez sur les charbons ardents, jusqu'à ce que cela devienne encore noir ; vous leverez avec des tenailles, et avec un long instrument d'acier bien égal et fixé dans un manche, vous polirez fortement. Si vous voulez le dorer en entier ou par parties, vous le pourrez faire. Coupez de la manière indiquée ci-dessus, mais plus profondément, les freins et autres objets de harnachement, ou tout autre objet en fer ; vous aurez des fils très-légers d'argent et d'or, dont vous ferez de petites fleurs et des cercles, ou tout autre dessin qui vous plaira, et avec des tenailles délicates, posez-les sur les instruments de fer à l'endroit que vous voudrez, frappez doucement avec un petit marteau pour faire adhérer ; qu'il y ait toujours un fleuron d'or et un autre d'argent. Après avoir rempli de cette manière toute la surface du fer, posez sur les charbons jusqu'à ce que celui-ci noircisse ; avec un marteau léger frappez avec précaution pour que les incisions soient égales partout où le fer apparait, et que l'ouvrage semble orné de nielles. Si sur des couteaux ou autres objets en fer, vous voulez écrire des lettres, commencez par les creuser avec un burin ; après avoir fait un gros fil d'argent, façonnez-le en forme de lettres à l'aide de tenailles délicates ; mettez-le dans les traits creux et battez avec un marteau pour faire pénétrer. De cette manière aussi vous pourrez exécuter sur fer des fleurons et des cercles, et les remplir de cuivre ou d'auricalque. Si par négligence ou par vétusté, quelque partie de cet ouvrage vient à se briser, si c'est de l'argent que vous vouliez enlever, mettez-le au feu jusqu'à ce qu'il soit fortement chauffé ; tenez-le de la main gauche avec des te-

columnellas, fac circa oram ejus exterius, incisuras in modum gradus, quæ retro respiciunt, ut ipsæ columnellæ in quibus rota vergitur, firmiter sint fixæ super scamnum in latitudine, ita ut curvum lignum ad dexteram manus sit. Stet quoque adhuc una columnella ad sinistram manum in anteriori parte juxta rotam, in qua sit fixum gracile lignum, ita ut super rotam jaceat et habeat in summitate sua particulam calibis, longitudine et latitudine majoris unguis, firmiter per foramen infixam, et valde acutam, ita ut cum rota volvitur illud lignum semper cadat ab uno gradu in alterum, ut sic vibratus calibs quidquid apponitur incidat. Cum vero limaveris calcar unum æqualiter, pone illud super carbones ardentes donec nigrescat, refrigeratumque tene manu sinistra et rotam volve dextra, appositumque calibi, incide subtiliter per omnia exterius in longitudine, et rursum dupliciter in latitudine. Quo facto, cum parvulo forcipe frica particulas argenti sicut volueris et superpone, atque cum eodem forcipe frica summitates argenti ut adhæreant. Cumque totum operaveris, denuo pone super prunas ardentes donec rursum nigrum fiat, atque elevans forcipe, cum longo ferro ex calibe valde æquali et manubrio infixo diligenter polies, suppositumque prunis, iterum calefacies rursumque cum eodem ferro fortiter polies. Quod si volueris illud per partes aut ex toto deaurare, in tua sit potestate. Hoc modo frena et cætera instrumenta equestria vel quodcunque in ferro volueris incide modo quo superius, sed profundius, habeasque fila ex argento subtilissima atque ex auro, formabis tibi inde brevissimos flosculos et circulos, sive aliud quodcunque libuerit, et cum gracili forcipe super ferrum qualiter volueris pone, atque cum brevi malleo leniter percute ut adhæreat ; sitque semper unus flosculus aureus alter argenteus. Impleto autem taliter spatio ferri totius, pone super prunas donec nigrescat, atque cum mediocri malleo percute diligenter, donec ubicunque ferrum apparet incisuræ illæ æquales fiant, et sic opus illud videatur quasi nigellum sit. Si vero in cultellis sive in aliis ferris litteras habere volueris, cum fossorio ferro fode eas inprimis, deinde facto filo argenteo grosso, forma cum gracili forcipe litteras, et impone eas fossuris illis, percutiensque superius cum malleo imple eas. Hoc modo etiam flosculos et circulos facere potes in ferro, et cum filis ex cupro et aurichalco imple. Si quid vero hujus operis vetustate seu negligentia fractum fuerit, si argentum quod est volueris acquirere, mitte illud in ignem donec candeat, tenensque sinistra manu cum forcipe, dextera longum plumbum frica super omnia loca ubi argentum apparet, et mox liquescente plumbo ipsum liquescit, et ei commiscetur ; sicque plumbum comburitur et argentum acquiritur.

nailles, et de la main droite frottez du plomb sur tous les endroits où l'argent apparaît, le plomb, en se liquéfiant, le fait fondre aussi et fait alliage avec ce métal. De cette manière on brûle le plomb et on enlève l'argent.

CAPUT XCI

De solidatura ferri.

Fiunt etiam ex ferro circuli tenues qui ponuntur in manubriis ferramentorum qui non possunt per se solidari, quibus in junctura circumvolvitur cuprum tenue, atque circumponitur modicum argillæ. Qua siccata, cum ante fornacem sub carbonibus sufflat canduerit, mox liquefactum cuprum circumfluit et solidat. Hoc modo etiam claves stagnatæ, si franguntur, et alia quælibet in ferro solidari possunt. Quod si vis seras componere quibus manticæ serantur, percute ferrum tenue et circa aliud ferrum rotundum complica, atque conjunge ei fundum superius et inferius. Deinde circumpone ei corrigiolos ex eodem ferro et inter eos flosculos sive circulos qualiter volueris, sic tamen ut una particula semper impingatur alteri ut adhæreat, ne cadere possit. Commisce quoque duas partes cupri et tertiam stagni, et comminue illud malleo in vasculo ferreo subtiliter, comburensque viniceum lapidem, adde ei modicum salis atque commisce aqua, et liniens in circuitu circumsparge ipsum pulverem. Quo siccato, rursum superlinies confectionem illam spissius, imponensque prunis ac diligenter circumtegens, sicut argentum superius, eodem modo solidabis; refrigeratumque per se lavabis. Hoc modo quicquid volueris in ferro solidare potes, quod tamen nullo modo deauratur. Quicquid super stagnare volueris in ferro, primum lima et priusquam manu tangas, noviter limatum in patellam stagni liquefacti cum adipe projice, et cum forcipe commove, donec candidum fiat, eductumque fortiter excute, atque cum furfure et lineo panno purga. Seras ferreas atque ligaturas scriniorum et ostiorum cum feceris, ad ultimum calefacies et pice linies, clavi vero stagnati sint. Cum feceris calcaria, frena et instrumenta sellæ humilium clericorum et monachorum, et ea æqualiter limaveris, calefac mediocriter et frica super ea cornu bovis, sive pennas anseris, quæ cum a calore modicum liquefacta ferro adhæserint, nigrum colorem et quod a modo ei convenientem præbebit.

CHAP. XCI.

De la soudure du fer

On fait aussi en fer de petits cercles qui se mettent aux manches des outils en fer qui ne peuvent pas être soudés par eux-mêmes. A la jointure on enroule un cuivre mince, et on met autour un peu d'argile. Celle-ci étant sèche, on pose sur les charbons, devant un fourneau, et l'on souffle : le cuivre ne tarde pas à fondre et à souder. De cette même manière, on peut souder les clefs étamées qui se brisent, et tout autre objet en fer. Si vous voulez fabriquer des serrures destinées à fermer des coffres ou armoires, battez un fer mince et ployez-le autour d'un autre fer rond, et mettez-y un fond supérieur et inférieur. Placez autour de petits cercles de fer, et entre eux de petits fleurons ou de petits enroulements, comme vous voudrez, de manière cependant qu'une petite pièce soit toujours frappée sur une autre de façon à y adhérer, afin qu'elle ne puisse pas tomber. Mêlez deux parties de cuivre avec une partie d'étain, broyez ce mélange avec un marteau dans un vase de fer; brûlez du tartre, ajoutez un peu de sel, et de l'eau; faites-en un enduit tout autour et répandez cette poussière par-dessus. Cela étant sec, vous le couvrirez d'une couche plus épaisse de ce mélange; vous mettrez sur les charbons, en recouvrant soigneusement, comme pour l'argent, ainsi qu'il a été dit plus haut; vous souderez de la même manière; lorsque cela sera refroidi de soi-même, vous le laverez. De cette manière vous pouvez souder tout objet en fer, lequel toutefois n'est pas doré. Tout objet de fer que vous voudrez étamer doit être d'abord limé, et avant d'y toucher avec la main, il faut le plonger dans un vase rempli d'étain fondu avec de la graisse, et remuer avec des tenailles, jusqu'à ce qu'il soit blanc; en le retirant, secouez fortement, et nettoyez avec un linge et du son. Lorsque vous ferez des serrures de fer et des attaches de coffrets et de portes, vous les ferez chauffer à la fin et vous les enduirez de poix; les clefs seront étamées. Lorsque vous ferez des éperons, des freins et des accessoires de selles de chevaux à l'usage d'humbles clercs et de moines, et que vous les aurez limés également, chauffez-les médiocrement et frottez-les avec de la corne de bœuf ou des plumes d'oie, qui en se fondant par la chaleur et en adhérant, communiqueront à ces objets la couleur noire qui leur convient.

CAPUT XCII.

De sculptura ossis.

Sculpturus os, primum forma tabulam cujus magnitudinis volueris, et superponens cretam, pertrahe cum plumbo imagines secundum libitum, atque cum gracili ferro designa tractus ut appareant; deinde cum di-

CHAP. XCII.

De la sculpture de l'ivoire.

Pour sculpter l'ivoire, faites d'abord une tablette de la grandeur que vous voudrez; couvrez-la de craie; dessinez avec du plomb les images qui vous plairont, et avec un fer aigu marquez les traits, afin qu'ils soient

visibles. Ensuite, avec divers instruments en fer, creusez les champs à la profondeur que vous voudrez, et alors, selon votre habileté et votre génie, sculptez les images ou tout autre sujet que vous aurez choisi. Si vous voulez orner votre ouvrage avec une feuille d'or, étendez de la colle faite avec la vessie du poisson appelé *huso ;* coupez la feuille par parties, et posez-la comme vous voudrez. Faites aussi des manches en ivoire ronds ou à côtes, percez-les au milieu dans le sens de la longueur; ensuite avec diverses limes propres à ce genre d'ouvrage, élargissez l'ouverture, afin qu'elle soit à l'intérieur comme à l'extérieur, et qu'elle soit unie et convenable. Dessinez délicatement autour des fleurons, des animaux, des oiseaux ou des dragons enchaînés par le cou et la queue; percez les champs avec des outils fins, sculptez ensuite avec toute la légèreté et la délicatesse possibles. Cela fait, remplissez le trou à l'intérieur de bois de chêne, que vous couvrirez de cuivre mince doré, de manière qu'à travers tous les champs on puisse apercevoir l'or. Fermez l'ouverture en avant et en arrière, à l'aide de deux petits morceaux d'ivoire que vous consoliderez avec des clous d'ivoire, si délicatement que personne ne puisse savoir comment on a mis l'or. Après cela, dans la partie antérieure faites un trou pour mettre le couteau, dont la queue, chauffée légèrement, peut être placée solidement, parce qu'il y a du bois à l'intérieur. Faites encore un manche simple, comme vous voudrez, et selon sa dimension ; faites-y un trou pour placer un couteau ; joignez-y un morceau de bois avec soin, et faites disposer la queue du couteau selon la forme de ce bois. Broyez ensuite très-menu de l'encens brillant et emplissez-en l'ouverture du manche ; avec un linge humide enveloppez trois fois le couteau auprès de la queue; et plaçant devant le fourneau, chauffez cette queue jusqu'à ce qu'elle soit un peu chaude; placez-la promptement dans le manche avec soin, afin qu'elle y soit bien jointe et qu'elle y tienne solidement. Si par hasard le couteau vient à être cassé par vétusté ou par négligence, de manière qu'une partie sorte du manche, faites chauffer des tenailles de forgeron, serrez la queue pendant quelque temps, jusqu'à ce qu'elle soit échauffée, et retirez aussitôt. On peut aussi fixer un couteau de la même manière avec du soufre broyé, non-seulement dans l'ivoire, mais encore dans le bois.

versis ferris fode campos quam profunde volueris, et sic demum ingenium et scientiam tuam sculpe imagines, vel aliud quod libuerit. Quod si volueris opus tuum auri petula ornare, gluten de vesica piscis qui dicitur huso suppone, et incisa petula per particulas, sicut volueris suppone. Forma etiam manubria ex ebore rotunda sive costata, et fac foramen per medium in longitudine, deinde cum limis diversis ad hoc opus aptis amplifica foramen ut sit interius sicut exterius, et sit per rotum æqualiter et mediocriter tenue; atque pertrahe in circuitu subtiliter flosculos, sive bestias, aves, vel dracones collibus et caudis concatenatos, et cum subtilibus ferris campos transfora, deinde sculpe quam gracilius et operosius possis. Quo facto, imple foramen interius ligno quercineo, quod cooperies cupro tenui deaurato, ita ut per omnes campos aurum videri possit; sicque ex eodem osse particulis duabus injunctis, obstrue foramen ante et retro, quas obfirmabis osseis clavis, tam subtiliter, ut nullus considerare possit qualiter aurum impositum sit. Post hæc in anteriori particula fac foramen in quo cultellus imponatur, cujus cauda calefacta leviter potest imponi, quia lignum est interius et firmiter stabit : fac etiam manubrium simplex qualiter volueris, et secundum quantitatem ejus fac foramen cui cultellus imponi debet, atque injunge ei lignum diligenter, et sicut lignum formatum est, ita fac formari caudam cultelli. Deinde tere thus lucidum in tenuissimum pulverem, et inde imple foramen manubrii, atque cum lineo panno humido involve cultellum juxta caudam tripliciter, ponensque ante fornacem, calefac ipsam caudam donec modicum candescat, statimque infige manubrio diligenter ut bene conjungatur, et firmiter stabit. Quod si aliquando vetustate, vel incuria, cultellus frangatur, ita ut particula ejus extra manubrium emineat, calefac forcipem ferrarii atque apprehende ipsam caudam et aliquantisper tene, donec incalescat, et statim extrahe. Cum sulphure, quo trito, eodem modo firmari potest cultellus, non solum in osse sed in duro ligno.

CHAP. XCIII.

Procédé pour rougir l'ivoire

Il existe une plante appelée *rubrica*, dont la racine est allongée, grêle et rouge. On l'arrache et on la fait sécher au soleil ; puis on la pile dans un mortier, et on fait cuire en l'arrosant d'eau de lessive. Lorsque cela a bien bouilli, les os d'éléphant, de poisson ou de cerf qu'on y met, deviennent rouges. On peut aussi, avec cet ivoire ou ces cornes, exécuter au tour des nœuds pour les crosses d'évêques ou d'abbés, ou d'autres

CAPUT XCIII.

De rubricando osse.

Est etiam herba rubrica dicta, cujus radix est longa, gracilis et rubicunda, quæ effossa sole siccatur, atque in mortario pila tunditur, et sic lexiva perfusa in olla radi (rasa ?) coquitur. Cui cum bene bulluerit, os elephantis seu piscis vel cervi impositum, rubrum fit. Possunt etiam ex his ossibus vel cornibus tornatili opere fieri noda (1) in baculis episcoporum, abbatum, atque minores noduli diversis utensilibus apti. Quos cum

(1) Nodi, *imo*.

acutis ferris tornaveris, cum asperella æquabis, et colligens rasuras in panno lineo desuper tornando fortiter fricabis, et omnino lucidi fient. Cineribus cribratis et laneo panno inditis poteris manubria cornea, et venatorum cornua, vel tabulas in lucernis polire; ad ultimum vero ne obliviscaris ea nucis oleo superlinire.

petits nœuds convenables à divers instruments. Lorsqu'ils auront été tournés avec des fers aigus, vous les unirez avec de la prêle, et recueillant les raclures dans un linge, vous les en frotterez en tournant, et ils deviendront brillants. Avec des cendres tamisées et mises dans un linge, vous pourrez polir les manches de corne, les cornets des chasseurs et les tablettes des lanternes; à la fin, n'oubliez pas de les enduire d'huile de noix.

CAPUT XCIV.

De poliendis gemmis.

Cristallum quod aqua durata in glaciem, et multorum annorum glacies duratur in lapidem, hoc modo limatur et politur. Tolle confectionem quæ dicitur tenax, de qua supradictum est, adhibitamque igni donec liquefiat, consolidabis cristallum ad lignum longum quod ei simile sit in grossitudine. Quod cum refrigeratum fuerit utrisque manibus fricabis super lapidem sabuleum durum, addita aqua donec formam accipiat quam ei dare volueris, deinde super alteram lapidem ejusdem generis qui sit subtilior et æqualior donec omnino æquum fiat. Et accipiens tabulam plumbeam æqualem, pone super eam tegulam humidam quam cum saliva fricabis super cotem duram, atque desuper polies ipsum cristallum, donec fulgorem accipiat. Ad ultimum vero super hircinum corium non denigratum neque unctum, sed in ligno tensum et clavis inferius affixum, fricaturam tegulæ pone saliva humidam, et desuper diligenter frica, donec omnino lucidum fiat. Quod si cristallum sculpere volueris, accepto hirco duorum vel trium annorum, colligatisque pedibus ejus, incide foramen inter pectus ejus et ventrem, in loco cordis, et impone cristallum, ita ut in sanguine ejus jaceat donec calefiat. Quod mox ejiciens incide in eo quod volueris, quamdiu calor ille durat, et cum cœperit refrigescere atque durescere, rursum repone in sanguine hirci, calefactumque denuo ejice et incide, sicque facies donec sculpturam compleas; ad ultimum vero calefactum et ejectum cum panno laneo fricabis ut cum eodem sanguine ei fulgorem acquiras. Si autem nodos facere volueris ex cristallo, qui baculis episcoporum vel caudæ labris possint imponi, hoc modo perforabis eos; fac tibi duos malleos mensura minoris digiti grossos, et pene palmi mensura longos, et in utraque summitate valde graciles et bene calibatos. Cumque nodum formaveris incide in ligno foramen, ita ut dimidius in eo jacere possit, et cum cera confirmabis eum in eodem ligno ut adhæreat; tollensque unum malleolum percute leniter in medio nodi in uno loco, donec foramen parvum facias sicque in medio percutiendo et in circuitu diligenter frangendo, cavaturam augebis. Cumque, sic persistendo, ad meditullium nodi perveneris, converte illum et in alteram partem fac similiter. Quem cum transforaveris, percute cuprum longitudine pedis unius et rotundum, ita ut foramen transire possit, accipiensque sabulum acutum aqua mixtum,

CHAP. XCIV.

Manière de polir les pierreries.

Le cristal, qui est une eau durcie par la gelée, et une glace durcie en pierre par de longues années, est limé et poli de cette manière. Prenez la composition qu'on appelle tenace, dont on a parlé ci-dessus, mettez-la au feu jusqu'à ce qu'elle se liquéfie ; vous collerez le cristal à un morceau de bois allongé, d'égale grosseur. Lorsque cela sera refroidi, vous frotterez des deux mains sur une pierre de grès, en versant de l'eau, jusqu'à ce que le cristal ait pris la forme qu'on veut lui donner; on frottera ensuite sur une autre pierre de même espèce, plus fine et plus unie, jusqu'à ce qu'il soit poli. Prenez une tablette de plomb et posez dessus une tuile mouillée avec de la salive, que vous frotterez avec une pierre à aiguiser : vous polirez dessus le cristal, jusqu'à ce qu'il prenne de l'éclat. A la fin, prenez la raclure de la tuile, mouillée de salive, mettez-la sur un cuir de bouc non noirci, ni oint, mais tendu sur du bois et attaché par dessous, et frottez soigneusement dessus, jusqu'à ce qu'il soit brillant. Si vous voulez sculpter le cristal, prenez un bouc de deux ou trois ans, liez-lui les pattes, faites une incision entre la poitrine et le ventre, à la place du cœur, et laissez le cristal baigner dans le sang, jusqu'à ce qu'il soit chaud. Retirez-le aussitôt et taillez-le comme vous voudrez pendant qu'il est chaud, et lorsqu'il commencera à refroidir et à se durcir, remettez-le dans le sang du bouc, et lorsqu'il sera réchauffé, retirez et taillez : vous continuerez de la même façon jusqu'à ce que la sculpture soit achevée. A la fin, après qu'il aura été échauffé et retiré, vous le frotterez avec un morceau d'étoffe de laine, afin de lui donner de l'éclat, à l'aide du sang. Si vous voulez faire des nœuds ou pommes de cristal qui puissent être mises aux crosses d'évêques ou aux extrémités de la pointe, vous les percerez de cette manière : Faites-vous deux marteaux de la grosseur du petit doigt, très-effilés à l'extrémité et de bon acier. Lorsque vous aurez fait le nœud, faites un trou dans un bois, de manière qu'on puisse l'établir au milieu, et le faire adhérer à l'aide de cire. Prenez un marteau et frappez doucement au milieu du nœud au même endroit, jusqu'à ce que vous fassiez un petit trou, et ainsi, en frappant au milieu et en cassant avec précaution tout autour, vous agrandirez le creux. Lorsque, en continuant ainsi, vous serez arrivé jusqu'au milieu du nœud, tournez-le et faites la même chose.

Lorsque vous l'aurez transpercé, battez un morceau de cuivre de la longueur d'un pied, et rond, de manière qu'il puisse traverser l'ouverture, prenez du sable coupant, mettez-en dans l'ouverture et limez avec le cuivre. Lorsque vous aurez agrandi un peu l'ouverture, battez un autre morceau de cuivre plus gros, avec lequel vous limerez de la même manière, et, s'il en est besoin, employez un troisième morceau de cuivre plus gros. Lorsque vous aurez agrandi l'ouverture selon votre volonté, broyez menu une pierre de grès, servez-vous-en avec un morceau de cuivre neuf, et limez jusqu'à ce qu'elle soit unie. Prenez ensuite un morceau de plomb également rond, et après avoir ajouté de la raclure de tuile avec de la salive, vous polirez l'ouverture à l'intérieur, ainsi que le nœud lui-même à l'extérieur, comme plus haut. Du cristal très-pur, taillé en rond et poli, mouillé d'eau ou de salive, et exposé à un soleil vif, met le feu très-rapidement à un morceau d'amadou appelé *tentura*, placé dessous de manière à ce que le rayon l'atteigne. Si vous voulez couper le cristal, plantez dans un banc quatre clous de bois, entre lesquels le cristal sera établi solidement. Ces clous seront disposés deux en haut et deux en bas, de manière à être joints si étroitement que la scie puisse à peine passer entre eux, sans incliner de côté ou d'autre. Placez-y une scie de fer, et jetez par-dessus du sable humide, faites tirer par deux hommes, et jetez continuellement dessus du sable mouillé. Continuez jusqu'à ce que le cristal soit divisé en deux parties, que vous frotterez et polirez comme ci-dessus. De cette même manière on scie, on frotte et on polit l'onyx et le béril, la malachite, le jaspe et la calcédoine, ainsi que les autres pierres précieuses. On fait aussi une poudre très-fine des fragments du cristal, qui se pose mouillée sur une planche unie de bois de tilleul, et sur laquelle on frotte et on polit les mêmes pierreries. L'améthyste, qui est plus dure, se polit de cette manière. Il y a une pierre qu'on appelle émeri, que l'on broie en poudre; on la mouille et on la pose sur une tablette de cuivre unie, et en frottant dessus on façonne l'améthyste. La lavure qui en découle est recueillie soigneusement dans un bassin propre, et lorsqu'elle a reposé pendant a nuit, le lendemain on jette l'eau, et la poudre se dessèche; on l'humectera plus tard avec de la salive, on l'étendra sur une planche de tilleul, et on polira l'améthyste. Les pierres factices en verre se frottent et se polissent de la même manière que le cristal.

mitte in foramen et cum cupro lima. Cum vero foramen aliquantum dilataveris, percute aliud cuprum grossius, cum quo similiter limabis; et si opus fuerit addes cuprum tertium grossius. Cumque ut volueris foramen ampliaveris, frange sabuleum lapidem subtiliter, et hoc imposito cum cupro novo limabis donec æquale fiat. Deinde tolle plumbum pari modo rotundum, additaque fricatura tegulæ, cum saliva, polies foramen interius, ipsumque nodum sicut supra exterius. Purissimum cristallum rotundissimum formatum et politum, aquaque vel saliva madefactum et claro soli adhibitum, isca quam tenturam vocant supposita ita, ut splendor in eam vibret, ignem velocissimum trahit. Quod si cristallum secare volueris, infige quatuor clavos ligneos super scamnum, inter quos cristallum firmiter jaceat, qui clavi sic stabunt, ut duo superius et duo inferius sic strictim conjungantur, ut serra inter eos trahi vix possit, et in nullam partem flecti, imponensque serram ferream atque superjaciens sabulum acutum aqua commixtum, fac stare duos qui eam trahant, quique sabulum cum aqua sine intermissione desuper jaciant. Hoc tamdiu fiat, donec cristallum in duabus partibus dividatur, quas superfricabis et polies ut supra. Eodem modo secantur, fricantur atque poliuntur onyx et berillus, smaragdus, jaspis et calcedonius, cæterique lapides pretiosi; fit etiam tenuissimus pulvis de fragmentis cristalli qui, mixtus aqua, ponitur super æqualem lignum de tilia, et desuper fricantur iidem lapides atque poliuntur. Jacinctus, qui durior est, hoc modo politur. Est lapis qui dicitur ismaris qui comminutus donec sit sicut sabulum, poniturque super cupream tabulam æqualem aqua mixtus, et desuper jacinctus fricando formatur. Lotura vero quæ inde fluit diligenter in pelvi munda suscipiatur, et cum steterit per noctem, sequenti die aqua penitus ejiciatur, et pulvis siccetur, qui postea super tabulam æqualem de tilia saliva humidus ponatur, atque desuper jacinctus poliatur. Lapides quoque eodem modo vitrei quod cristallum fricantur et poliuntur.

CHAP. XCV.

Des perles.

Les perles se trouvent dans les coquilles de mer et dans certaines coquilles d'eau douce. On les perce avec un instrument d'acier effilé, fiché dans un morceau de bois garni d'une petite roulette en plomb; il y a un autre morceau de bois pour le tourner, sur lequel on attache une courroie pour faire tourner. S'il est besoin de pratiquer un plus grand trou à quelque perle, on met dans le trou un fil avec du sable très-fin; on tient un bout de ce fil entre les dents et l'autre de la main gauche; puis de la main

CAPUT XCV.

De margaritis.

Margaritæ inveniuntur in conchis marinis et aliorum fluminum; quæ perforantur subtili ferro calibato, quod infixum sit ligno habenti rotulam plumbi parvulam, et alterum lignum in quo volvatur, cui sit imposita corrigia per quam circumducatur. Quod si opus sit ut alicujus margaritæ foramen majus fiat filum cum modico subtili sabulo foramini imponatur, cujus fili summitas una dentibus, altera sinistra manu teneatur, dexteraque sursum ad deorsum margarita ducatur, interimque sabulum ut foramen la-

tius fiat apponatur. Secantur etiam chonchæ marinæ per partes et inde limantur (quasi?) margaritæ in auro satis utiles, poliunturque ut supra.

CAPUT XCVI (1).

De aurea scriptura.

Si quis scripturam quærit sibi scribere [pulchram
Ex auro, legat hoc quod vili carmine dico.
Aurum cum puro mero molat usque solutum
Hoc nimium fuerit; moneo quod sæpe lavet [illud,
Nam quia deposcit hoc candens pagina libri.
Exin taurini faciat pinguedine fellis
Hoc liquidum, si vult, seu cum pinguedine [gummi.
Atque rogo pariter calamo cum ceperit aurum
Illum commoveat, pulchre si scribere quærit.
Hinc siccata sed ut fuerit scriptura, nitentem
Hunc nimium faciat ursi cum dente ferocis.

CAPUT XCVII (2).

De floribus ad scribendum.

Flores in varios qui vult mutare colores
Causa scribendi quos libri pagina poscit,
Est opus ut segetes in summo mane pererret,
Et tunc diversos flores ortuque recentes
Inveniat, properetque sibi decerpere eosdem.
Cumque domi fuerint caveat ne ponat in unum
Illos, sed faciat quod talis res sibi poscit
Vel quærit.
Dum super æqualem petram contriveris istos
Flores, incoctum pariter tum congere gypsum.
Sic tibi siccatos poteris servare colores.
Ex quibus in viridem si vis mutare colorem,
Calcem commisce cum floribus, inde videbis
Quod tibi mandavi, veluti ipse probavi.

CAPUT XCVIII.

De hedera ac lacca.

Rogato a te frater charissime ut dicam tibi de hedera, quam poetæ atque artifices nimium dilexerunt, quia occultas vires quas in se continet agnoverunt : poetarum enim carmina cum recitarentur in theatro ante conventum Romanorum, coronabantur hedera : — artifices vero antiqui ex hac multos colores invenerunt, ex quibus unum scripto tibi ostendam. Mense martio, cum herbæ arboresque succum de matre terra suscipiunt, et iterum vires crescendi recipiunt, subulam accipe et ramusculos hederæ perfora locatim, et egreditur gummi liquor ex eis, de quo sanguineus coquendo color efficitur, qui lacca nuncupatur. Decoque ergo gummi liquorem quem tibi supra dixi cum urina, et habebis sanguineum colorem qui est utilis scripturis atque picturis. Ex hoc ergo parcia (phœnicia?) efficitur qui pelles arietum ac caprarum roseo colore decorat.

(1) Eraclii *videtur esse.*
(2) Eraclii *scriptula est.*

droite on fera aller la perle en haut et en bas, et de temps en temps on ajoutera un peu de sable pour agrandir l'ouverture. On coupe aussi en petits morceaux des coquilles marines dont on fait des espèces de perles, assez employées sur or, et que l'on polit comme ci-dessus.

CHAP. XCVI.

De l'écriture d'or (1).

Si quelqu'un veut écrire en belles lettres d'or, qu'il lise ce que je dis ici en mauvais vers. Il faut moudre l'or dans du vin pur jusqu'à solution entière ; il faut laver souvent, ce qui est exigé par la blancheur des feuillets du livre. Ensuite, faites un liquide de fiel de bœuf ou de gomme détrempée. Il est nécessaire de remuer l'or en le prenant avec la plume, s'il veut bien écrire. Dès que cette écriture sera sèche, on la rendra brillante avec une dent d'ours sauvage.

CHAP. XCVII.

Des fleurs usitées pour écrire.

Celui qui veut changer les couleurs en fleurs variées, suivant le besoin de l'écriture, doit parcourir dès le matin les champs remplis de moissons, pour trouver des fleurs diverses fraîchement épanoüies; il les cueillera en hâte. Chez lui, il ne les posera pas les unes sur les autres, mais il les séparera selon le dessein qu'il se propose. En broyant ces fleurs sur une pierre unie, mélangez-les avec du plâtre non cuit. Vous pourrez garder ainsi ces couleurs desséchées. Si vous en voulez changer la couleur en vert, mélangez de la chaux avec les fleurs, vous verrez l'effet de mes leçons et ce dont j'ai fait moi-même l'expérience.

CHAP. XCVIII.

Du lierre et de la laque.

Vous m'avez demandé, très-cher frère, de vous parler du lierre, aimé des poëtes et des artistes, parce qu'il contient en lui des vertus secrètes. Les poëtes, en effet, étaient couronnés de lierre lorsqu'ils récitaient leurs vers sur le théâtre, devant l'assemblée des Romains : les artistes anciens s'en servaient pour composer beaucoup de couleurs, dont je vous indiquerai une seulement par écrit. Au mois de mars, lorsque les herbes et les arbres puisent la séve dans le sein de la terre et prennent une nouvelle vigueur de végétation, prenez une alène et percez par endroits les jeunes rameaux du lierre ; il en découle une gomme liquide, dont on fait par la cuisson une couleur rouge qu'on appelle laque. Faites cuire avec de l'urine la gomme dont je viens de parler, et vous aurez la couleur de sang qui sert aux écrivains et aux peintres. On en compose la *parcia* (2), qui teint en couleur rose les peaux des brebis et des chèvres.

(1) Théophile cite ici Eraclius.
(2) Voyez note : EDERA *ac* LACCA.

CHAP. XCIX.

De la couleur verte.

Si quelqu'un désire se procurer de la couleur verte pour écrire, qu'il prenne des feuilles vertes de la plante que l'on nomme vulgairement morelle, qu'il la broie avec soin avec de la craie blanche sur une pierre de marbre ; lorsque le suc en sera très-liquide, il sera excellent pour écrire. Cela fait, mettez-y tremper une plume ou un pinceau, et ornez les lettres capitales que vous voudrez orner de cette couleur. Mais gardez-vous, mon frère, de mettre trop de craie avec le suc des feuilles.

CHAP. C.

Même sujet.

Celui qui veut se faire de la couleur verte pour écrire, mettra dans un vase d'airain du miel et du vinaigre en quantité égale, et il enfouira le vase dans un fumier où il y a le plus de chaleur.

CHAP. CI.

Même sujet.

Prenez un vase de cuivre, lavez-le à l'intérieur et à l'extérieur et faites-le sécher au soleil. Prenez ensuite du miel très-pur et couvrez-en la surface au dedans et au dehors. Broyez du sel sur une pierre et répandez-en sur le vase, que vous placerez au-dessus d'une écuelle pleine de vinaigre, dans du fumier de cheval, de manière cependant à ne salir de fumier ni le vase de cuivre, ni le vinaigre : laissez ainsi pendant cinq ou six jours. Enlevez ensuite le vase, ôtez le fumier, et exposez au soleil pour faire sécher ; alors, raclez avec un couteau toute la couleur qui s'est formée sur le vase, mettez-la dans un autre vase, mélangez-la encore avec du miel, et servez-vous-en pour peindre.

CHAP. CII (1).

De la sculpture du verre.

Artistes qui voulez sculpter élégamment le verre, je vous donnerai un procédé éprouvé par moi-même. J'ai cherché de gros vers, mis à nu par le soc de la charrue, et je me suis procuré en même temps du vinaigre. C'est un procédé utile en cette matière, de prendre du sang chaud de bouc que l'on a retenu quelque temps attaché à l'étable et nourri de lierre. J'ai versé les vers et le vinaigre dans ce sang chaud, et j'en ai enduit entièrement la fiole claire et brillante. Cela fait, j'ai essayé de sculpter le verre avec une pierre dure qu'on appelle pyrite.

CHAP. CIII.

De la peinture de verre.

Si quelqu'un désire peindre des vases avec du verre, qu'il prenne deux pierres de mar-

(1) Ce chapitre et les suivants, jusqu'au chapitre 111, sont d'Eraclius.

CAPUT XCIX.

De viridi colore.

Viridem si quis quærit colorem ad scribendi usum facere, accipiat folia virida ex herba quæ vulgo morella nuncupatur, eamque cum creta candida super petram marmoream diligenter terat, donec sint valde liquida, atque ad usum scribendi optima. Hoc autem facto, pennam facere temperatam, seu pincellum in hunc colorem inunge, atque illumina capitales litteras quas ex eodem colore vis illuminare. Sed cave, frater, ne nimium ponas ex creta cum succo foliorum.

CAPUT C.

Iterum de eodem.

Colorem viridem qui vult ad usum scribendi sibi facere, in vase æreo mel cum aceto valde immixtum æquo pondere infundat, ac deinde in sterquilinio, ubi calet plus, illud abscondat.

CAPUT CI.

Item.

Accipe vas cupreum, et lava illud intus et foris et mitte ad solem ut siccetur. Postea accepto melle purissimo perunge intus et foris. Deinde contere sal super lapidem, et cum eo totum prædictum vas asperge, et tunc idem vas pone super scutellam plenam aceto, positam in medio stercoris equorum, ita tamen, ut de stercore neque vas cupreum, neque acetum, contaminetur ; et sic dimitte stare per quinque aut sex dies. Postea tolle idem vas, remoto stercore, et mitte ad solem donec siccetur, et tunc cum cultello abrade totum colorem qui de eodem vase confectus est, et mitte eum in aliquid vas, et misce eum adhuc cum melle, et sic depinge.

CAPUT CII (1).

De sculptura vitri.

O vos artifices qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam, velut ipse probavi.
Vermes quæsivi pingues quos vertit aratrum
Per terram, atque simul jussit me quærere acetum,
Utilis ars istis rebus calidumque cruorem
Ex hirco ingenti, quem sollers tempore parvo
Herba ex hedera forti poni tecto religatum.
Sanguine cum calido post hæc vermes et acetum
Infudi, ac totam fialam clare renitentem
Unxi ; quo facto tentavi sculpere vitrum
Cum duro lapide pyritis nomine dicto.

CAPUT CIII.

De pictura ex vitro.

Ex vitro si quis depingere vascula quærit,
Eligat ipse duas de rufo marmore petras.

(1) Hoc cap. et seqq., usque ad cap. 111, sunt Eraclii.

Inter quas vitrum romanum conterat, et cum Et pulvis terræ fuerit pariter resolutum, Hoc faciat liquidum clara pinguedine gummi; Septies hoc scilicet aqua nitide ablue clara. Post hæc depingat paginas quas tinxit honeste Figulus : hoc facto succensæ imponat easdem Fornaci, caveatque, simul quo terra probata Has teneat, quo sic valeant obstare calori : Illasque faciat plena virtute nitentes.

bre rouge. Il broiera sur ces pierres du verre romain, et lorsqu'il sera réduit en fine poussière, il le mettra dans de la gomme détrempée d'eau, après l'avoir préalablement lavé sept fois. Il peindra ensuite les vases que le potier lui a préparés convenablement. Cela fait, il les placera dans un fourneau bien chauffé; il aura soin que l'on emploie pour les vases seulement des terres qui puissent résister au feu. Il réussira à les rendre ainsi brillants en toute perfection.

CAPUT CIV.

De viridi vitro.

Qui vultis pretiosum vitrum facere, auribus percipite hanc artem quam vobis de vitro scribere curavi. Pulverem arsi sulphuris cum viride vitro indagavi, pariterque pulverem arsi cupri mihi quæsivi. Deinde vitrum valde clarum supra petram marmoream redegi in pulverem, atque sulphuris ac cupri pulverem valde tritum commiscui; facta autem tali commixtione, illam puro gummi liquore temperavi, et super testam ex hac causa probandi pincello traxi, atque in fornacem eamdem posui. Ast ubi rufa fuit, illam a fornace extraxi, et commixtio quam super testam pinxi in viride vitrum conversa est.

CHAP. CIV.

Du verre vert.

Vous qui voulez faire du verre précieux, écoutez avec attention ce procédé que j'ai eu soin d'écrire pour vous. J'ai pris de la poudre de soufre brûlé avec du verre vert, et je me suis procuré également de la poudre de cuivre brûlé. J'ai réduit ensuite en poudre du verre bien clair sur une pierre de marbre, et j'ai mêlé ensemble cette poudre avec celle de soufre et de cuivre. Ce mélange fait, je l'ai détrempé d'eau de gomme pure; je l'ai essayé, en en mettant un peu au pinceau sur un vase que j'ai placé dans un fourneau. Lorsque ce fragment fut rouge, je le retirai du fourneau, et le mélange que j'y avais mis au pinceau était changé en verre vert.

CAPUT CV.

De pictura cum vitro.

Vitrum quod nimium viret si quæris ad pingendi usum tibi facere, accipe cupri rubiginem, itemque pulverem arsi cupri, ac fac hoc quod utilis ars tibi quærit. Diligenter rubiginem et pulverem cupri cum vitro claro tere, et facta tali commixtione, causa probandi ex ea super testam pinge ac deinde in fornacem valde incensam illam pone. Ast ubi pictura nimio lucida est super eamdem testam illam a fornace recipe : ut autem frigida erit, colorem pretiosum in se recipiet. Hoc ideò frater tibi dico, quia quamdiu est vitrum calore perfusum non proprium sibi dedit colorem.

CHAP. CV.

De la peinture avec le verre.

Si vous voulez vous procurer pour peindre du verre qui verdisse beaucoup, prenez de l'oxyde de cuivre, ainsi que de la poudre de cuivre brûlé, et agissez selon les prescriptions de l'art. Broyez avec soin la rouille et la poudre de cuivre avec du verre clair, et après avoir fait ce mélange, mettez-en un peu sur un vase que vous placerez dans un fourneau pour l'éprouver. Lorsque cette peinture brille beaucoup sur ce fragment, retirez du fourneau : lorsqu'elle sera refroidie, elle prendra un ton remarquable. Je vous dis cela, mon frère, parce que tant que le verre est fondu par l'effet de la chaleur, il ne montre pas sa couleur propre.

CAPUT CVI.

De albo vitro.

Album vitrum si quæris tibi facere ad pingendi usum, candidum sulphur cum vitro claro diligenter tere. Cum autem in pulverem redactum fuerit cum sulphure, illud super spissam testam pone, ac deinde in fornacem valdè incensam pone. Ut autem in calore ignis conglutinatum est illud ab igne extrahe. Et si ex eodem scultellas arte figuli studiose factas vis depingere, illud ad usum contere picturæ, et te verte ad hanc artem quæ in primo libro scripta est. Hæc enim ita se habet. « Ex vitro si quis depingere vascula quærit. »

CHAP. CVI.

Du verre blanc.

Si vous cherchez à faire du verre blanc pour peindre, broyez avec soin du soufre blanc avec du verre clair. Lorsqu'il sera réduit en poudre avec le soufre, placez-le sur un vase d'argile épais, et mettez dans un fourneau fortement chauffé. Lorsque cela est agglutiné par l'action du feu, retirez du fourneau. Si vous voulez vous en servir pour peindre des écuelles artistement faites par le potier, broyez-le pour l'employer, et recourez au procédé qui a été décrit dans le premier livre, sous ce titre : *ex vitro si quis depingere vascula quærit*, si quelqu'un veut peindre des vases avec du verre.

CHAP. CVII.

Manière de sculpter les pierres.

Celui qui désire tailler avec le fer les pierreries que les empereurs romains, qui soutinrent jadis les beaux-arts, préféraient à l'or, qu'il apprenne le secret que j'ai découvert par mes méditations profondes et qui est très-utile. Je me suis procuré de l'urine et du sang d'un gros bouc, nourri de lierre pendant quelque temps. Cela fait, j'ai coupé les pierres trempées dans le sang chaud, selon les enseignements de Pline, qui a écrit sur les arts pratiqués par les Romains et sur les propriétés des pierres. Celui qui connaît ces propriétés les aime davantage. Les premiers rois, maîtres de la ville, ornèrent de pierreries leurs vêtements éclatants d'or; Aurélien se fit le premier remarquer parmi eux : il couvrit ses habits d'or et de pierres précieuses.

CAPUT CVII.

De sculpendis gemmis.

Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro,
Quos dilexerunt reges nimium super aurum
Urbis Romanæ qui celsas jam tenuere
Artes, ingenium quod ego sub mente pro-
[funda
Inveni, accipiat, quem valde est pretiosum
Urinam mihi quæsivi pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pa-
[stum
Hedera, quo facto, calefacto sanguine gem-
[mas
Incidi, veluti monstravit Plinius auctor,
Artes qui scripsit, quas plebs Romana pro-
[bavit,
Atque simul lapidum virtutes scripsit ho-
[neste;
Quorum qui noscit vires, plus diligit illos;
Nam primi reges urbem qui jam tenuerunt,
Gemmis ornarunt vestes auro renitentes,
Ex quibus insignis primus fuit Aurelianus,
Qui proprias vestes gemmis contexit et auro.

CHAP. CVIII.

Des pierres précieuses.

Si vous voulez rendre brillantes les pierres précieuses, procurez-vous les choses indiquées ci-dessous. Prenez une pierre de marbre bien unie, et faites ce que vous prescrit l'art. Polissez une pierre précieuse sur ce marbre, d'une main légère; elle perdra aussitôt son obscurité, pour prendre un éclat précieux. Sachez, mon frère, que si la pierre est dure et polie, elle deviendra plus claire et plus brillante.

CAPUT CVIII.

De pretiosis gemmis.

Pretiosas gemmas si quæris lucidas facere accipe ea quæ sunt hic scripta. Petram marmoream valde æqualem tibi acquire, facitoque hoc quod utilis ars tibi ostendit. Gemmam æqualem super hanc petram levi extrica manu, sicque obscuritatem cito perdet, et recipiet pretiosum nitorem. Sed tibi frater sit notum si dura fuerit gemma atque æqualis magis lucida ac perspicua erit.

CHAP. CIX

De la sculpture des pierres précieuses.

Il y a des artistes qui cherchent à tremper leurs outils en fer de manière à pouvoir couper les pierres précieuses; c'est pour cela que j'ai écrit le procédé dont j'ai fait l'expérience, afin de les instruire. J'ai pris un bouc en chaleur, et j'ai éteint dans sa graisse le fer que j'ai voulu tremper, et de cette manière il a acquis une très-grande dureté.

CAPUT CIX.

De sculpendis gemmis.

Sunt nonnulli qui ferris ad incidendos lapides temperamentum quærunt ideoque scripsi hanc artem quam probavi, ut et periti artifices sciant. Hircinum sævum tempore illo cum ureretur hircus amore accepi, atque ferrum quod temperare volui in illius pinguedine extinxi, sicque in maximam versum est duritiam.

CHAP. CX.

Manière d'orner l'ivoire avec une feuille d'or.

Toute sculpture qui orne une plaque d'ivoire réclame une feuille d'or. Si vous voulez la poser sur l'ivoire, faites ce que je vous montre par écrit. Prenez la partie la plus claire d'une gomme liquide qui se fait avec la vessie du poisson qu'on appelle vulgairement *huso*. Lorsque vous en aurez, faites fondre dans un vase avec de l'eau; cela se change bientôt en gomme. Vous en étendrez une couche au pinceau sur la sculpture de l'ivoire que vous voudrez dorer, et vous y poserez une feuille d'or en vous mettant à l'abri du vent.

CAPUT CX.

De ebore petala auri decorando.

Omnis incisio quæ in ebore decoratur petulam auri sibi quærit. Quam si vis super ebur facere ponere, facito hoc quod tibi scripto ostendo. Quære tibi clarum et valde clarum gummi liquorem, qui ex vesica cethi fit. Hæc enim vulgariter huso nuncupatur. Si autem ex eadem habueris, partim hanc decoque cum aqua in vase, ille moxque in gummi liquorem convertitur. Ex eodem ergo incisionem eboris quam vis auro decorare, pincello unge, ac deinde petulam, remotus a vento, pone.

CHAP. CXI.

Manière de dorer le cuivre avec du fiel.

Si vous voulez dorer du cuivre avec du

CAPUT CXI

De cupro fellis pinguedine deaurando.

Ex fellis pinguedine si cuprum quæris

deaurare illud prius cultello rade, ac deinde cum ursino dente festina lucidum facere; et hoc facto, fellis pinguedinem super illud cum pincello facete trahe, cumque siccata fuerit iterum atque iterum trahe, super hanc eamdem pinguedinem, et cave ne plus trahas pincellum in unum locum quam in alterum, sed sit æqualiter fellis liquore coopertum. Ne tibi videatur falsum quod dico; qui hanc artem veram esse probavi, atque auxiliante Deo, qui fons est sapientiæ, excogitavi.

fiel, commencez par le racler avec un couteau, et rendez-le brillant avec une dent d'ours. Cela fait, étendez dessus du fiel, à l'aide d'un pinceau; à mesure que cela se desséchera on étendra plusieurs couches de fiel successivement. Faites attention à ne pas passer le pinceau plus dans un endroit que dans un autre; il faut que le cuivre soit partout également couvert. Ne croyez pas ce que je vous dis faux, car j'en ai fait moi-même l'expérience, et c'est une découverte que j'ai imaginée, avec la grâce de Dieu.

De temperamento vesicæ escini.

Vesicam husonis mollifica in aqua donec eam inter manus pinsando, ex ea facias quasi cerotum, et tunc mitte eam in ollam in limpidissimam aquam, et pone ad focum ut non bulliat; sed tantum calorem habeat ut liquefactam, in aquam convertatur. Dein cola eam per mundum pannum in pelvim, et sine quod in frigido loco ad ventum accedat ut quasi coagulet. Cum digitum superponens impresseris, si viscus resistit et ab illa impressione non frangitur, liquefac ad ignem, et funde super aurum et operare in stupa nimis calida. Si autem viscus nimis crassescat admitte parum aquæ et operare. Si autem tam mollis sit quod non possit impressionem digiti sustentare, coque melius ad ignem facile poteris et hunc viscum mollire firmum facere. Nunquam gummi addas auro vel aliis metallis : nam cito cadet quidquid, id gravis, ex eo glutinatum erit, exceptis coloribus, qui etiam non perstabunt, nisi optime conterantur et tenuissime libris illiniantur.

Manière de faire dissoudre la vessie de l'esturgeon.

Faites ramollir dans l'eau la vessie de l'esturgeon ou *huso*, jusqu'à ce qu'en la pressant entre les doigts elle soit comme du cérat : alors mettez-la dans un vase et dans de l'eau très-limpide, et approchez du feu, de manière à ne pas bouillir, mais à chauffer assez pour la faire dissoudre. Passez ensuite à travers un linge propre dans un bassin, et laissez dans un endroit frais, à l'air, afin que cela se coagule. Lorsque vous y mettrez le doigt, si la colle résiste et ne se rompt pas sous la pression du doigt, faites fondre au feu, et versez sur l'or, en étendant avec de l'étoupe très-chaude. Si la colle est trop épaisse, mettez-y un peu d'eau, et employez-la. Si au contraire elle est si molle qu'elle ne puisse soutenir la pression du doigt, vous la ferez recuire au feu et vous la rendrez plus ferme. N'étendez jamais de la gomme sur l'or et les autres métaux : car tout ce que vous collerez ainsi tombera, excepté les couleurs, qui cependant ne dureront pas, à moins qu'elles ne soient parfaitement broyées, et étendues très-légèrement sur les livres.

De signis investigandæ aquæ.

Signa investigandæ aquæ hujusmodi inveniuntur. Tenuis juncus, Salix erraticus (erratica), Vitex, Alnus, Arundo, Hedera, aliæ quoque quæ sine humore nasci non possunt. Quando autem in lacunis similia nascuntur, facile his credendum est. Itaque sic inventiones aquæ probabis; fodiatur ergo ubi hæc signa fuerint inventa ne minus in latitudinem pedes tres, in altitudinem quinque, et circa solis occasum, vas plumbeum, aut æneum, mundum, intrinsecus punctum, oleo in unam fossuram inversum collocetur, supraque fossuram frondibus vel arundinibus missis terra inducatur. Item alia die aperiatur, si sudores aut fistulæ inveniantur, is locus sine dubitatione aquam habebit. Item si vas, ex creta, siccum non coctum, eadem ratione positum et opertum fuerit, si is locus aquam habebit, alia die vas humore solutum invenietur. Vellus lanæ similiter in eo loco positum si tantum humoris collegerit ut alia die exprimi possit, magnam copiam aquæ locum habere significat. Lucerna plena oleo, incensa si in eodem loco similiter adoperta, alia die lucens fuerit

Des signes pour découvrir de l'eau.

Les signes pour découvrir de l'eau sont les suivants : le jonc léger, le saule rampant, l'osier, l'aulne, le roseau, le lierre et les autres plantes qui ne peuvent pas pousser sans humidité. Quand on voit ces plantes pousser dans des marécages, on peut aisément y ajouter foi. Vous éprouverez ainsi les endroits où vous les découvrirez. Vous creuserez sur une largeur de trois pieds, à une profondeur de cinq pieds; vers le coucher du soleil vous placerez renversé au fond du trou un vase de plomb ou d'airain, propre, percé à l'intérieur, avec de l'huile dans un sillon, et sur ce sillon vous mettrez des feuilles et des roseaux que vous recouvrirez de terre. On l'ouvrira le lendemain, et si on trouve des gouttelettes ou de l'humidité, cet endroit, sans doute, donnera de l'eau. De même un vase de craie, sec sans être cuit, placé de la même manière et couvert, sera trouvé le lendemain brisé par l'humidité, s'il y a de l'eau en cet endroit. De même encore si une toison de laine placée au même endroit, se charge d'humidité, de manière qu'on puisse faire découler de l'eau en

la pressant, c'est signe que cet endroit fournira une grande abondance d'eau. Une lampe pleine d'huile, allumée et enfouie dans le même endroit, et qui sera trouvée le lendemain brûlant encore, indiquera que ce lieu renferme de l'eau, parce que toute espèce de chaleur attire à soi l'humidité. De même si vous allumez du feu dans cet endroit et qu'en brûlant la terre laisse échapper une fumée humide, c'est encore un signe qu'il y a de l'eau. Lorsque vous serez assuré du fait par ces signes certains, il faudra creuser les puits jusqu'à ce qu'on rencontre la source de l'eau ou les sources d'eau pour les réunir en un seul point. C'est surtout au pied des montagnes et au nord qu'il faut chercher à découvrir de l'eau. Dans les lieux de cette nature, en effet, on trouve des eaux, douces, saines et abondantes; lorsque par le bienfait de la nature, elles sont protégées contre les rayons du soleil par les ombres des arbres et des montagnes, elles donnent des eaux agréables, fraîches en été et tièdes en hiver

inventa, indicabit eum locum habere aquam, propterea quod omnis calor ad se trahit humorem. Item si in eodem loco (ignem [1]) feceris et vaporata terra humidum nebulosumque fumum resuscitaverit, et ostendit locum habere aquam. Cum hæc fuerint ita reperta certis signis, in altitudinem putei defodiendi erunt, quousque caput aquæ inveniatur, aut si plura fuerint in unum colligantur. Maxime tamen sub radicibus montium in regione septentrionali, signa aquæ sunt quærenda. In his enim locis suaves et salubres et abundantes inveniuntur; quando naturæ beneficio a solis cursu separantur, et arborum aut montium umbris velatæ, frigida gratia æstate, hyberno tepida suavitate, profluent.

(1) In Codice, lacuna est, in hoc loco, quam implevimus.

FIN DE THÉOPHILE.

EXPLICIT THEOPHILUS.

ADDITIONS.

Du mélange du minium, du vermillon et de l'azur.

Il faut ajouter au vermillon un quart de minium, pour avoir une couleur plus éclatante pour faire les clairs et plus facile à employer. Cela doit être soigneusement broyé et réduit en poudre très-fine; on y ajoute un peu d'eau, et après avoir moulu quelque temps, on met le tout dans une corne : on lave les pierres sur lesquelles on a moulu et on reçoit l'eau dans la même corne. Il faut prendre garde de verser trop d'eau en broyant, parce qu'on ne peut pas bien moudre, ni bien recueillir la couleur, quand il y a trop d'eau. Remuez avec un bois ce qui a été recueilli dans la corne, et laissez reposer jusqu'à ce que la couleur tombée au fond soit séparée de l'eau, et alors on versera l'eau doucement. Lorsqu'elle aura été entièrement jetée, mettez dans la corne un clair de blanc d'œuf, et la couleur sera bonne à employer.

On traitera l'azur de même, excepté qu'en le détrempant, on ajoutera un tiers de vin au blanc d'œuf, ce qui rendra la couleur plus belle et plus brillante. On doit laver l'azur avec de l'eau dix jours après, à cause de la mauvaise odeur; le vermillon seulement un mois après, et à deux ou trois reprises. Il faut prendre garde de laisser le blanc d'œuf trop longtemps dans l'azur.

Il faut moudre de la même manière le vert de Grèce. Le vert de terre doit être moulu avec de l'eau, ensuite on y met du clair de blanc d'œuf mélangé avec du vin. Quelques-uns versent du vin dans un vase de cuivre et mêlent le vert avec le vin; ensuite ils le placent dans un endroit un peu humide pendant huit jours; après quoi ils l'exposent à la chaleur du soleil jusqu'à la

ADDENDA.

De temperamento minii et vermiculi, et lazurii.

In vermiculo quarta pars minii addenda est si habeatur quorum inde color ad illuminandum et clarior et ad regulandum facilior. Quod utique diligenter tritum et in tenuissimum pulverem redactum, addatur parum aquæ et cum ipsa aliquantulum molatur, et in cornu recolligatur, post laventur lapides aqua quæ in cornu similiter recipiatur; hoc autem caveatur ne nimis aquæ infundatur, quando trititur, quod non possit cum multa bene aqua moli, aut colligi. Collectum autem in cornu cum aqua cornu utique aqua repleto, moveatur cum ligno et postea tamdiu sinatur requiescere, donec color separetur ab aqua jacens in fundo cornu, et tunc demum aqua leniter ejiciatur. Quod cum tota ejecta fuerit, infunde cornu clarum ovi, et sic exinde poteris operari.

Similiter faciendum est de lazuro, excepto quod, in distemperando, tertia pars vini cum claro adhibebis, quod exinde color pulchrior et clarior erit. Lazur lavandum est aqua post decem dies, propter fetorem suum, vermiculum autem post mensem, duabus vicibus vel tribus; hoc autem caveatur ne clarum in lazuro diutius moretur.

Eodem modo molendum est viride de Græcia. Nam viride terrestre molendum est aqua, et postea in eo ponitur clarea, sed tantummodo cum vino. Quidam autem infundunt vinum in vase cupreo et miscent viride cum vino, deinde reponunt illud in loco aliquantulum humido, octo diebus, postea exponunt illud ad calorem solis usque ad decimam horam diei, et iterum mittunt in locum

suum ad terram, et sic quotidie faciunt, donec ad spissitudinem perveniat ut inde scribere valeant, et tunc recipiunt illud leniter in vase cupreo vel vitreo, et iterum infundunt vinum super feces, et reponunt in supradicto loco, et sic faciunt per totum annum, addentes aliquantulum de viridi. Qui autem citius volunt habere, viride molunt illud cum vino ut supra dictum est, et tunc enim inde scribitur quasi vermiculum vel azorium, molendum est cum vino ; tunc accipies vinum optimum et pone in aliquo vase æneo vel cupreo et bullies illud. Quo cocto et mundato de spuma, custodi illud, et inde distempera viridem colorem, et pone ad tepidum solem, vel lentum (ignem [1]), donec spissus sit mensurate, et posito in eo de croeo et de pulvere ossis combusti, alteram contrahet virorem et meliorem; vel si miscueris novum cum veteri, alteram viriditatem habebit; vel si totum siccatum fuerit vel nimis crassum pone parum de aqua. Pone prætérea viride in vino ac frica satis digito : quo sedato, accipe quod liquidum est et pone ad lentem solem vel in loco ubi spissari possit. Quando aptum fuerit ad scribendum pone in vase cupreo vel de ænea et diu poteris conservare bonum. Si nigrior fuerit pone aliquantulum saffrani vel de pulvere ossis combusti. Si citius vis illuminare, accipe de vitello ovi crudi, et misce cum eo viride mellum (mellinam?) vel vinum, et cum hoc liquore mole supra petram viride, et inde distempera, et sic bonum erit.

dixième heure du jour. Ils remettent le vase à terre au même endroit et ils font cela chaque jour jusqu'à ce que la couleur soit assez épaisse pour écrire. Alors ils la versent doucement dans un vase de cuivre ou de verre, ils remettent du vin sur le sédiment, posent le vase à l'endroit ci-dessus mentionné, et continuent ainsi pendant toute l'année, en y ajoutant un peu de vert. Ceux qui veulent procéder plus rapidement moudront ce vert avec du vin comme il a été dit ci-dessus. On s'en sert alors pour écrire comme du vermillon ou de l'azur. Pour le moudre il faut avoir soin de ne jamais employer que du vin. Prenez du vin excellent et mettez-en dans quelque vase d'airain ou de cuivre et faites bouillir. Lorsqu'il sera cuit et purifié de son écume, gardez-le ; vous délayerez la couleur verte. Vous exposerez celle-ci à la chaleur du soleil ou d'un feu doux, jusqu'a ce qu'elle s'épaississe convenablement ; en y ajoutant du safran et de la poudre d'os calcinés vous obtiendrez un vert différent et supérieur. Si vous mélangez de la couleur nouvelle avec de la vieille couleur vous aurez encore un vert différent. Si la couleur est trop desséchée ou trop épaisse, versez-y un peu d'eau. En outre mettez du vert dans du vin et frottez avec le doigt. Lorsqu'il aura déposé, conservez ce qui est liquide et exposez-le au soleil ou dans un endroit où il pourra s'épaissir. Quand il sera convenable pour écrire gardez-le dans un vase de cuivre ou d'airain et vous pourrez le conserver longtemps en bon état. Si la couleur est trop noire mettez-y un peu de safran ou de poudre d'os calcinés. Si vous voulez l'employer aussitôt pour faire des clairs prenez du jaune d'œuf non cuit et mélangez-le avec de l'hydromel ou du vin; avec ce liquide vous moudrez le vert sur une pierre, vous en détremperez la couleur qui sera bonne ainsi

De ligno brisillo.

Lignum brisilli cultello raditur in vase et superfunditur ei clarea ovi. Quo peracto, et postquam cœperit maturescere ponitur in eo alumen circa mensuram congruam, hoc brisillum postquam maturatum fuerit, emittendus est liquor et in conca alia reservandus. Quo facto, iterum ponenda est clarea in eodem brisillo, et postquam maturata fuerit extrahenda est. Quod tamdiu fiat quamdiu brisillum claram illam incoloraverit · hoc autem cave, ne brisillum sine alumine distemperes, alioquin a pergameno totum brisillum paulatim decidet et sola clara remanebit. Igitur quoties brisillum tuum volueris facere rubeum, quod solet facile discolorari et spissescere, impone alumen et sic meliorabitur, et renovabitur sæpe clarea cum spissum fuerit In brisillo si misceas album, fiet roseus color. Si misceas azurum, fiet purpureus.

Du bois brésil.

Avec un couteau on racle du bois brésil dans un vase et l'on verse par-dessus un clair de blanc d'œuf. Cela fait, et lorsque ce mélange commence à mûrir, on y met de l'alun en quantité convenable. Lorsque le bois brésil sera ramolli, il faut jeter le liquide et le réserver dans un autre vase. Après cela, il faut remettre le blanc d'œuf sur le même bois brésil ; il faudra l'enlever, lorsqu'il aura séjourné assez longtemps. Il faudra continuer cette opération jusqu'à ce que le bois ait coloré le clair de blanc d'œuf : veillez à ne pas détremper le bois brésil sans alun, autrement tout le brésil s'enlèvera promptement du parchemin et il ne restera que le blanc d'œuf. C'est pourquoi, chaque fois que vous voudrez rendre rouge votre couleur de brésil, qui se décolore et s'épaissit aisément, mettez de l'alun et elle deviendra meilleure, et renouvelez souvent le clair de blanc d'œuf, lorsqu'il s'épaissit. Si vous mélangez du blanc avec la couleur de brésil, vous obtiendrez du rose. Si vous mélangez de l'azur, vous aurez du pourpre.

De sinoplo

Sinoplum eodem modo moles quo vermiculum. In eo miscere poteris parum albi et

Du sinople.

Vous broierez le sinople de la même manière que le vermillon. Vous pourrez y mêler

(1) Ignem, *supposita est*

un peu de blanc et vous aurez une couleur rose. De même, en mêlant avec du blanc un peu de sinople, vous obtiendrez une couleur de carmin. Si vous mêlez de l'orpiment avec du sinople, l'orpiment dominant, vous aurez une couleur rouge.

erit roseus color. Item si misceas cum albo parum sinopli erit carmineus color : aut iterum si misceas cum sinoplo auripigmentum, vincente auripigmento, erit rufus color.

Du brésil.

Mettez un morceau de bois brésil dans un vase de fer ou d'airain, ainsi qu'une coquille d'œuf, avec de l'eau et faites bouillir lentement jusquà ce que l'eau soit un peu colorée. Laissez un peu refroidir, mettez ensuite de l'alun de bonne qualité, en quantité convenable et selon des proportions déterminées, faites chauffer ensuite un peu en remuant le tout. Après refroidissement, mettez un clair de blanc d'œuf et laissez cela mûrir pendant deux ou trois jours. Si cela est trop clair, placez le vase à un endroit où il puisse s'épaissir, non au soleil, et il deviendra meilleur. Mettez aussi un morceau de bois brésil dans un clair d'œuf épais, et laissez mûrir pendant deux ou trois jours. Vous pourrez aussi détremper du pastel la seconde ou la troisième fois, mais prenez garde que le tout ne se dessèche. Vous moudrez de l'azur de terre (terre bleue) sur une pierre avec de l'eau, en remuant avec le doigt et en versant de l'eau, afin qu'on puisse le passer dans un linge ; après cela passez dans un linge délicat afin qu'il soit plus propre. Après qu'il aura été passé et nettoyé, mettez un blanc d'œuf épais ; prenez ensuite un jaune d'œuf non cuit, mélangez-le avec de l'eau et du vin en égale quantité, mettez-en très-peu avec la couleur, et celle-ci sortira plus aisément du bec de la plume. Cela est utile pour toute espèce de couleurs. Si cette couleur est trop noire, vous la laverez avec de l'eau deux ou trois fois, ou plus, et elle deviendra meilleure après deux ou trois jours ; vous pourrez y laisser le clair de blanc d'œuf, mais plus vous le changerez souvent et mieux cela vaudra. Vous pouvez aussi détremper de l'azur avec du blanc d'œuf, en frottant avec le doigt dans un vase, jusqu'à ce que cela suffise ; vous laverez ensuite avec de l'eau. Après que cela sera sec, mettez du blanc d'œuf pur, et deux ou trois jours après vous laverez encore à cause de l'œuf qui se noircit en vieillissant : laissez sécher à cause de l'humidité de l'eau.

De brisillo.

Fragmentum brisilli pones in vasculo ferreo vel æneo, et etiam cortice ovi, cum aqua, et fac bullire lente donec aliquantulum sit decorata ; et refrigerata modicum, deinde pone alumen bonum, temperate quia bene salsasum velles illud, postea calefac modicum movendo omnia. Refrigerato, eo pone clarum ovi et dimitte donec maturum sit post duæ vel tres dies. Quod si nimis clarum est pone ubi possit spissari, non tamen ad solem, et sic meliorabitur. Pone et fragmentum brisilli bene minutum in clarea forti, et post duæ vel tres donec sit maturatum. Pastellum quoque poteris distemperare secunda vel tertia vice, sed cave ne totum siccatum sit. Azur terrestre mole super petram cum aqua, movendo digito et apponendo aqua, ut possit per pannum transire, postea cola per pannum delicatum ut mundior sit. Quo purificato et exsiccato, pone claream fortem ; postea accipe de vitello ovi crudi et misce cum aqua et vino æqualiter, et valde pone parum in colore, et faciat melius de penna exire. Quod utique ad omnes colores valet, et si nigrior fuerit, bis vel ter lavabis aqua, vel et amplius, et sic meliorabitur per duas vel tres dies, potes in eo dimittere claream, sed quam sæpius mutabis tanto melior erit. Potes quoque distemperare azur albugine, fricando digito in vasculo, donec satis sit, et postea lavabis cum aqua, et eo siccato pone claream puram, et post duas vel tres dies iterum lavabis pro ovo inveterato et nigro facto, et dimitte donec siccatum sit propter humorem aquæ.

Du mélange des couleurs.

L'azur des Sarrasins est bon. Il y a un autre azur qu'on appelle romain, et un autre indien. Le vert grec, la terre verte, le vermillon, le cinabre, le blanc d'Apulie, le blanc d'os, le blanc de plomb, le brésil, l'orpiment, l'ocre, le safran, le sinople, le *gorma*, la préparation du brun, le gipse, et le folium.

Dans l'azur, on peut mêler du blanc d'Apulie. On y peut mélanger aussi de l'orpiment, et cela forme du vert jaune. Si vous mettez de la couleur du bois brésil, ce sera du pourpre. Si vous mettez du vermillon, ce sera brun. Le vert de Grèce peut être mélangé avec le blanc d'Apulie, ces deux couleurs étant détrempées avec du vin, ou l'un

De temperamento colorum.

Azurium Saracenorum bonum est. Item aliud azurium Romanum, et aliud dicitur Indium : viride Græcum, viride terrestre, vermiculum, minium, album de Apulia, album de ossibus, et album de plumbo, brisillum, auripigmentum, ocrum, safranum, sinoplum, gorma, distemperatio bruni, gipsam, foliolum.

In azurio Romano potest misceri album de Apulia. Item potest misceri auripigmenti et est viride croceum. Item si ponas brisillum erit purpura. Item si ponas vermiculum erit brunum. Viride de Græcia potest misceri cum albo de Apulia utroque cum vino temperato, autem utro illorum cum ovo, et sic fiet album viride. Item si ponas in viridi safra-

num, erit viride croceum, ita tamen si cum vino safranum fuerit distemperatum adde et si vis album. Eodem modo de viridi terrestri excepto quod molitur cum aqua, et postea ponitur in ea clarea. In vermiculo si misceas album fiet carminum. Si misceas azur Romanum erit brunum. Album de Apulia potest misceri cum azuro solo, et iterum cum azuro et brisillo, et iterum cum azuro Romano, necnon et potest misceri cum viridi terrestri. Album de ossibus cum auripigmento potest misceri, quæ mixtura de alio fieri non potest, quod utique album tantum pictoribus est necessarium. Auripigmentum cum magno labore trititur, et idcirco, more piperis, terendum est in mortario, vel, si illud non habes, involutum in corio, deinde in marmore cum aqua sicut cæteri colores. In cujus temperamento accipe duæ partes ipsius, et tertiam de vitello ovi crudi, et pulveris ossis combusti plus, insimul commixti, et simul misce; omnes enim colores moluntur cum aqua, qua exhausta et diligenter ejecta, ponitur in eis clarea, præter in viridi de Græcia. Ocrum molitur cum aqua, sed non est necesse nisi pictoribus murorum, et in opere litterarum aurearum. Safranum potest distemperari cum clarea ovi, vel cum vino, et fit rufus color, sic ut brisillo misceri possit. Colores in pergameno clari et spissi hi sunt, Vermiculum. Auripigmentum, Viride Græcum, Sanguis draconis, Gravetum. Indicum, Carminum, Crocus, Folium, Brunum, Minium, Album, Nigrum, optimum ex carbonibus vitis cum ovo sicut alii colores.

des deux avec du blanc d'œuf, et ainsi on fera du blanc vert ; de même, si vous mettez du safran dans le vert, ce sera un vert jaune, pourvu toutefois que le safran ait été détrempé dans du vin ; ajoutez du blanc si vous voulez. Il en est de même du vert de terre, excepté qu'on doit le moudre avec de l'eau ; on y met ensuite du clair de blanc d'œuf. Si vous mêlez du blanc dans le vermillon il deviendra couleur de carmin. Si vous y mêlez de l'azur romain, il sera brun. Le blanc d'Apulie peut être mélangé avec l'azur pur, et aussi avec l'azur et le brésil, de même encore avec l'azur romain, enfin avec la terre verte. Le blanc d'os peut être mélangé avec l'orpiment, lequel mélange ne peut se faire avec une autre couleur : ce blanc est tout à fait indispensable aux peintres. L'orpiment se broie avec beaucoup de peine ; et c'est pourquoi on le pile dans un mortier, comme on fait pour le poivre, ou bien si vous n'avez pas de mortier, vous l'enveloppez dans un morceau de cuir, et vous le broyez sur le marbre, avec de l'eau, comme les autres couleurs. Pour en faire le mélange, prenez-en deux parties et une troisième de jaune d'œuf non cuit, une plus grande quantité de poudre d'os calcinés, et mêlez le tout ensemble ; toutes les couleurs doivent se moudre avec de l'eau, laquelle étant épuisée et soigneusement jetée, on y met du blanc d'œuf, excepté dans le vert de Grèce. L'ocre se moud avec de l'eau, mais il n'est utile qu'à ceux qui peignent les murs, et dans le travail des lettres dorées. Le safran peut être détrempé avec du blanc d'œuf, ou avec du vin ; il donne une couleur rouge, si on le mélange avec le brésil. Les couleurs claires et épaisses sur parchemin sont les suivantes : vermillon, orpiment, vert grec, sang-de-dragon, *gravetum*, indigo, carmin, safran, *folium*, brun, minium, blanc, noir : le meilleur noir s'obtient avec des charbons de sarments de vigne, que l'on mélange avec du blanc d'œuf, comme les autres couleurs

De mixtura colorum (1).

Azurium incides de nigro, maptizabis auripigmento. Item misce cum albo plumbo, incides de azur, maptizabis de albo plumbo. Vermiculum incides de bruno, maptiza auripigmento. Item misce vermiculum cum albo plumbo, et fac colorem quod dicitur rosa, incides de vermiculo, maptiza de albo plumbo. Auripigmentum incides de vermiculo, et illi maptizabatura non est, quod deturpat alios colores. Tamen si vis facere clarum videre, auripigmentum misce cum indico, incide de nigro, maptiza auripigmento. Sanguis draconis incides nigro, maptiza albo plumbo. Item misce sanguis draconis cum auripigmento, incides de nigro, maptiza de albo plumbo. Viride incides de nigro, maptiza de apulia. Item misce viride cum albo, incides de viridi maptiza albo plumbo. Item misce gravetum cum albo plumbo, incides de graveto maptiza albo plumbo. Indicum incides de azurio, maptiza de albo plumbo. Item misce indicum cum albo plumbo, incides de indico, maptiza de albo plumbo. Crocum incides de vermiculo, ma-

Du mélange des couleurs.

Vous couperez l'azur de noir; vous peindrez avec de l'orpiment. Item, mélangez avec du blanc de plomb, coupez d'azur et peignez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vermillon de brun, et vous peindrez avec l'orpiment. Item, mélangez le vermillon avec le blanc de plomb, et faites la couleur qu'on appelle rose; vous couperez le vermillon et vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vermillon d'orpiment, mais on n'en peut pas couvrir les autres couleurs, parce que ce mélange les salit. Si cependant vous voulez faire un clair, mélangez de l'orpiment avec de l'indigo, coupez de noir, peignez avec l'orpiment. Le sang-de-dragon sera coupé de noir, vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vert de noir, vous peindrez avec le blanc d'Apulie. Item, mélangez le vert avec du blanc, coupez de vert, peignez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le *gravetum* avec le blanc de plomb, coupé de *gravetum*, peignez avec le blanc de plomb. Vous couperez l'indigo d'azur, vous peindrez avec le

(1) Ab Eraclio excerpt.

blanc de plomb. Item, mélangez l'indigo avec du blanc de plomb, vous couperez d'indigo, vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le safran de vermillon, vous peindrez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le safran avec le blanc de plomb, coupez de safran, peignez avec le blanc de plomb. Coupez le *folium* de noir, peignez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le *folium* avec le blanc de plomb.

ptiza de albo plumbo. Item misce crocum cum albo plumbo, incides de croco, maptiza de albo plumbo. Folium incides de nigro, maptiza de albo plumbo. Item misce folium cum albo plumbo.

Manière de faire des lettres d'or, d'argent, de cuivre, de bronze ou de fer.

Prenez une lime et le métal que vous choisirez, et limez-le en poudre. Prenez ensuite de la gomme de prunier, et mettez-la dans du vinaigre, laissez-la un jour et une nuit; puis retirez-la, et mettez-la dans de l'eau claire un peu tiède, et laissez-la un jour et une nuit. Après cela prenez de la gomme et de la limaille, que vous moudrez fortement sur une pierre; détrempez avec l'eau dans laquelle la poudre a été détrempée, assez pour que vous puissiez écrire. Si vous n'avez pas de gomme, prenez de la gomme ammoniaque, et détrempez avec de l'eau chaude, dans laquelle vous laisserez l'ammoniaque la moitié d'un jour. Ensuite détrempez les deux substances comme il a été dit, et faites les lettres que vous voudrez. Lorsque les lettres seront sèches, vous les polirez légèrement avec une dent de loup ou de chien, et de la même manière avec une pierre polie ou un diamant.

Si vis facere litteras aureas vel argenteas vel cupreas vel æreas aut ferreas.

Accipe limam et metallum illud et limando fac pulverem. Postea accipe gummam prunariam et pones eam in aceto, dimitte per diem et noctem, et postea extrahe foras et mitte eam in aquam claram aliquantulum tepidam et ibi dimitte per diem et noctem. Postea accipe gummam et limaturam et mole super petram fortiter, et distempera cum aqua, in qua distemperatus est pulvis ille, tantum ut bene possis scribere. Si non habes gummam accipe moniacam et distempera cum aqua calida, in qua moniacam dimittes per medium diem. Postea distempera, ut dictum est utrinque, et fac litteras quas volueris. Quas utique siccatas polies leviter cum dente lupi vel canis, et hujusmodi aut cum lapide polito, vel adamantino.

Pour faire de bon vermillon.

Prenez une fiole de verre et enduisez-la par dehors de lut ou de terre argileuse et mettez dedans deux parties de soufre blanc ou jaune et une de vif-argent: posez la fiole entre deux pierres et allumez un feu très-doux. Couvrez l'ouverture de la bouteille avec une petite tuile ou une pierre, et lorsque vous verrez une fumée rouge comme le vermillon, retirez du feu, et vous aurez de bon vermillon.

Si vis facere vermiculum bonum.

Accipe ampullam vitream et lini eam de foris de luto, vel argillosa terra, et pone in eam dua pondera sulfuris albi, vel crocei coloris, et unum pondus argenti vivi et pone super duas petras et tunc appone ignem lentissimum. Tamen cooperias operculos ampullæ de parva tegula vel petra et quandiu videris fumum rubeum quasi vermiculum, sic tolle ab igne, et habebis vermiculum bonum.

Pour faire de l'azur excellent.

Prenez un vase de terre neuf, et mettez-y de petites lames d'argent très-pur, autant que vous voudrez, et placez ce vase dans la vendange qui sort du pressoir ou de la cuve. Couvrez le vase avec des couches de cette même vendange, et gardez soigneusement pendant quinze jours; alors vous ouvrirez le vase, et raclez dans un vase très-propre tout ce qui se trouve sur les lames d'argent. Si vous en voulez davantage, renouvelez la même opération.

Si vis facere azurium optimum.

Accipe ollam novam et mitte in ea laminas purissimi argenti quantas volueris, et pone illam ollam in vindemiam quæ est projecta de torculari sive de tina, et cooperi ollam cum laminis de ipsa vindemia et serva diligenter usque ad xv dies, et sic aperies ollam illam, et siccata quod est in laminis rade in mundissimo vase. Quod si amplius volueris fac iterum similiter.

Pour faire un autre azur.

Prenez un petit vase de cuivre très-pur et remplissez-le de très-fort vinaigre; fermez-en exactement l'ouverture, de peur qu'il en sorte de l'humidité ou de la vapeur; vous emploierez à cela, si c'est nécessaire, de la terre argileuse ou de la pâte. Placez ce vase dans quelque lieu chaud ou en terre, ou dans du foin sortant de l'étable, et laissez-le pendant un mois. Ouvrez alors le vase et laissez sécher au soleil ce que vous y aurez trouvé.

FIN DES ADDITIONS.

Si vis alium azurium facere.

Accipe ampullam de purissimo cupro et imple fortissimo aceto, et cooperi diligenter os ejus, ne aliquid humoris vel vaporis possit exire, addens et si necesse est ad hoc tenacem terram vel pastam; et ipsam ampullam ita clausam pone in aliquo calido loco aut in terram, aut in fenum projectum de stabulo, et sic dimitte per unum mensem, et tunc aperi illam ampullam, et quod inveneris in ea dimitte ad solem siccare.

FINIS ADDENDORUM.

NOTES DU LIVRE TROISIÈME.

CHAP. XVIII et XIX.

Le lecteur aura probablement remarqué le procédé employé pour obtenir du carbone durant l'opération de la trempe du fer ou de l'acier, en brûlant des os de bœuf, ou du cuir avec de la graisse. L'art de tremper le fer et l'acier paraît avoir été connu dès la plus haute antiquité, comme on peut le conjecturer d'après ce passage du livre des Proverbes : *Le fer aiguise le fer* (XXVII, 17).

CHAP. XXIII.

Les expressions *l'or ou l'argent très-pur*, *l'or le plus pur*, qu'on lit dans l'Ecriture, nous font penser que dès les temps les plus reculés on connaissait des procédés pour le fondre et le purifier. (*Proverb.* XXV, 4; XXVII, 21.)

Les anciens savaient que l'or et l'argent se trouvent rarement dans un état de pureté. Le χρυσός ἄπυρος des Grecs était *l'or d'Arabie* du 47e chapitre de Théophile. (Diodore de Sicile, II, 161.) L'or purifié par le procédé de la coupellation était appelé ὄβρυζον, *aurum obryzum*, ou *ad obrussam*, selon Pline. Les anciens avaient encore la coutume de purifier l'or et l'argent par l'emploi du plomb. « On ajoute, dit Pline, une quantité de plomb en rapport avec celle de l'argent. » (III, pag. 183.)

CHAP. XXIV.

Marca, Nummus.

Le marc contenait huit onces : *Octo unciæ faciunt marcam.* (Skenœus, *de Ponderibus et mensuris.*)

Le *nummus* a varié. Il y avait des écus de cuivre, d'argent et d'or. En poids, l'écu ou nummus était la quatrième partie du denier d'argent; quelquefois c'était la drachme ou la huitième partie de l'once romaine.

CHAP. XXVI.

Dexter, signans.

Le *Guide de la Peinture* du Mont-Athos, traduit du grec par M. P. Durand et publié par M. Didron, décrit la manière de représenter cet emblème, que l'on retrouve si fréquemment dans les décorations des églises grecques et latines. La manière de donner la bénédiction était différente dans les deux Eglises. (Voyez ce qui a été dit à ce sujet dans le *Dictionnaire d'Archéologie sacrée.*)

Voici comment s'exprime à ce sujet le *Guide de la Peinture* sous le titre suivant : « *Comment on représente la main qui bénit.*

« Lorsque vous représentez la main qui bénit, ne joignez pas trois doigts ensemble, mais croisez le pouce avec le quatrième doigt, de manière que le second, nommé index, restant droit, et le troisième étant un peu fléchi, ils forment à eux deux le nom de Jésus (IHCOYC), IC. En effet, le second doigt, restant ouvert, indique un I (*iôta*), et le troisième forme, par sa courbure, un C (*sigma*). Le pouce se place en travers du quatrième doigt; le cinquième est aussi un peu courbé, ce qui forme l'indication du mot (XPICTOC) XC; car la réunion du pouce et du quatrième doigt forme un χ (*chi*), et le petit doigt forme, par sa courbure, un C (*sigma*). Ces deux lettres sont l'abrégé de *Christos*. Ainsi, par la divine providence du Créateur, les doigts de la main de l'homme, qu'ils soient plus ou moins longs, sont disposés de manière à pouvoir figurer le nom du Christ. »

Dans l'Eglise latine, la bénédiction se donne en étendant les trois premiers doigts de la main. D'après Guillaume Durand (*Rational. divin. offic.*, lib. V, cap. 11), cette manière de bénir est un emblème de la Trinité.

CHAP. XXVIII.

De nigello.

La beauté du calice décrit par Théophile n'échappera pas à l'attention des artistes. On remarquera la recommandation de creuser avec des burins pour placer le *niello* ou la nielle.

La cassette d'argent enrichie de nielle, trouvée à Rome dans une ruine près de la porte Esquiline, et qui est du IVe ou du Ve siècle, prouve l'antiquité de cette espèce d'ornement. Cette cassette renfermait les objets nécessaires à la toilette d'une dame romaine. Une inscription apprend qu'elle avait été donnée par Turcius Secundus à Projecta, sa femme. *Voy.* M. Visconti, *Lettera su di una antica argentaria*, etc.; Roma, 1793.

CHAP. XXIX.

« Prenez la gomme que l'on appelle parahas ou barabas. »

Dans les manuscrits du XIIIe et du XIVe siècles, les sels cristallisés sont souvent appelés des gommes. Les urates cristallisés sont appelés *bornabas* ou *barnaas* par Paracelse, qui les décrit en ces termes : *Sal petræ urinarius; urina salis petræ.*

Le barach, borak ou borax, le borate natif de soude, commença à être distingué dans les arts dès le IXe siècle par les chimistes ou alchimistes arabes.

Le manuscrit de Montpellier, cité plusieurs fois dans les notes du livre Ier, donne la composition d'une nielle où le *boraxa* entre comme fondant. La composition de cette nielle est d'argent, de cuivre, de soufre et de plomb. Ce sont les mêmes matières que Théophile a indiquées, mais dans des proportions différentes. Voici un extrait de ce manuscrit :

Lib. IV. De nigello.

« Accipe plumbum, erame, argentum similiter; confla æquales partes; ipsis in igne conflatis, cum carbone vivo misce, postea addite sulfur, quantum ut per totum sint ista metalla et misce cum carbone vivo, coque sulfur, et cum combustum fuerit, projice in aliquo loco ubi sit aqua clara, et cum boraxa distempera, et scribe in curvaturis quidquid vis.

CHAP. XXXI.

Tolle vini petram.

La lie de vin (*fæx vini*) était brûlée par les anciens, et les cendres recueillies étaient consacrées au même usage que la potasse ou la soude. *Cinis fæcis vini nitri naturam habet, easdemque vires, hoc amplius, quo pinguior sentitur.* (Pline, lib. XIV, cap. 20.) La lessive de cette cendre, dégagée de toute impureté et évaporée, produit la *pierre du vin* de notre auteur, le bitartrate de potasse, ou crème de tartre, du commerce. On l'indique ici comme devant servir de fondant, comme le borate de soude, au chap. 29. (*Voy.* les notes du livre II sur la peinture sur verre.)

CHAP. XXXII.

Le lecteur remarquera l'opération destinée à orner de nielle le calice d'argent : elle ressemble exactement au travail de la gravure en taille-douce. On dit que l'impression accidentelle, ou l'épreuve d'un instrument de paix niellé par Finiguerra, fut l'origine de la gravure sur cuivre. En examinant, au chap. 71, les procédés décrits par Théophile pour nieller le cuivre, qui menèrent à la découverte de la gravure sur cuivre, on voit que c'est presque la description de ce dernier art lui-même. Deux impressions de cette paix se trouvent à Paris, l'une à la Bibliothèque Nationale, l'autre à la bibliothèque de l'Arsenal.

CHAP. XXXV, XXXVI, XXXVII.

Le mélange de vif-argent avec la poudre d'or facilitait la dorure des émaux, après que ceux-ci avaient été travaillés et polis, procédés, dit M. l'abbé Texier, que l'on peut encore observer dans les dorures et émaux. En les soumettant à un feu modéré, le mercure se va-

porise et l'émail reste intact. Ce procédé est digne d'attention, ainsi que la préparation pour recevoir la dorure, que Théophile désigne par l'expression d'*inviware*, et consistant en bitartrate de potasse, muriate de soude et vif-argent.

CHAP. XL.

De la coloration de l'or.

Le procédé décrit ici est calculé pour produire la même action à la surface d'un or non purifié, que celui qui consiste à soumettre ce métal à l'action de l'acide muriatique affaibli. L'*atramentum* ou le sulfate de cuivre (ou de fer), ayant été privé en partie de l'acide sulfurique qu'il contient, est encore soumis à la chaleur en présence de muriate de soude et de sels uriques à la surface de l'or qui doit être purifié. Le résultat forme une certaine quantité d'acide muriatique qui, en détruisant l'alliage qui s'y peut trouver, rend l'or pur, et par conséquent colore, ou mieux décolore le métal.

CHAP. XLV.

De fistula (du chalumeau).

Le *chalumeau*, appelé encore syphon, *canna*, *calamus*, etc., était un instrument anciennement usité dans l'Eglise latine pour la communion sous l'espèce du vin, afin de faciliter l'usage du calice aux fidèles.

L'usage en fut conservé longtemps dans quelques monastères (card. Bona, *Rer. liturg.*, lib. I, cap. 25, n° 4) : à Cluny, par exemple, à Saint-Denis (De Moléon [Lebrun Desmarettes], *Voyag. lit. de Fr.*, pag. 149), pour la cérémonie de la consécration des rois de France (Cancellieri, *de Secretariis*, tom. IV, pag. 1789; *Sylloge vet. monum.*). Aujourd'hui, le pape seul en fait usage dans la célébration des cérémonies romaines.

Les Bénédictins, auteurs du *Voyage littéraire*, décrivent un chalumeau qu'ils virent dans le trésor de l'abbaye de Corbie.

Le chalumeau est inconnu aux Grecs. Ils mettent dans le calice des parcelles du pain consacré. Ils ont une petite cuiller à l'aide de laquelle les prêtres prennent une de ces parcelles trempées dans le vin eucharistique, qu'ils donnent aux fidèles. C'est seulement aux prêtres et aux clercs qui assistent à l'autel que le calice est remis. Les Grecs assurent que saint Jean Chrysostome établit l'usage de cette cuiller, mais les écrivains ecclésiastiques n'en parlent pas. Suivant une légende, l'origine en devrait être attribuée à un solitaire de l'Egypte, qui reçut ainsi l'Eucharistie de la main des anges. La cuiller est consacrée, aussi bien que le calice et la patène. Cet instrument, inconnu des Latins comme le chalumeau est inconnu des Grecs, n'est pas décrit par Théophile, qui a seulement en vue les cérémonies et les coutumes de l'Eglise d'Occident.

CHAP. XLVIII.

De auro hispanico.

Lorsqu'on aura cessé de se moquer de la *science sacrée* ou de l'alchimie et de ses expressions particulières, on s'appliquera peut-être davantage à étudier les procédés indiqués par notre auteur.

Les Egyptiens, suivant tous les auteurs, pratiquaient la science à une époque reculée, et c'est dans leurs écoles que les Grecs et les Arabes furent initiés à la science sacrée : la révélation de ces mystères était, dans un temps, punie de mort.

Théophile nous apprend que l'habileté des *gentils* ou des infidèles est remarquable; faisant allusion ainsi sans doute aux alchimistes arabes d'Espagne, qui, à une certaine époque, étaient versés dans les connaissances de l'Egypte et de la Grèce.

Le procédé que Théophile décrit en termes voilés ou symboliques ne paraît pas être autre chose que celui des acides minéraux pour purifier l'or. Laissez faire une solution d'or dans l'acide nitro-muriatique, et mettez-y du cuivre. Ce dernier sera dissous, et l'or paraîtra dans son état de pureté. Les alchimistes exprimeront cela en ces termes : *le cuivre aura été transmuté en pur or :* « Donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde pondus et colorem auri suscipiat. »

Nous avons déjà vu que les anciens connaissaient l'action sur les métaux de substances combinées de manière à produire des acides minéraux dans l'art du raffinage : les alchimistes arabes ont décrit ces acides en termes non équivoques. Des nombres, des lettres, les signes du zodiaque, des animaux, des plantes et des substances inorganiques, composent le vocabulaire symbolique des alchimistes de cette époque. Le basilic, le dragon, les lions rouge et vert, sont les sulfates de cuivre et de fer; le lion jaune indique les sulfures jaunes; l'aigle noir, les sulfures noirs; le lion rouge désignait quelquefois le cinabre; la salamandre, le feu; le lait de la vache noire, le mercure; l'œuf, l'or; le dragon rouge, le cinabre, etc., etc. Malheureusement chaque alchimiste paraît avoir varié les signes symboliques en usage. (Voy. Ath. Kircheri, *Ædipus Egypt.*, Roma, 1653, vol. 2; Jamblicus, *de Vita Pythagorica*, Leid. 1570. Id. *de Mysteriis Ægyptiorum*, Leips. 1815; Ol. Borrichius, *de Cabala characterali dissert.*, Leyd., 1649. Id., *Hermatis Ægyptiorum et chemic. sapientia*, Mss. Sloane, 3640, 3751, 3772, 2459, 3506, etc.; Bibl. Nat. à Paris, Mss. 2329, 2250, etc.; *Arcanum Hermeticæ*. Hoefer, *Hist. de la chimie*.)

Le crapaud, *animal horrible et venimeux, porte une pierre précieuse sur la tête;* les crapauds, dont parle Théophile, qui couvent des œufs, sont probablement des fragments d'un sel minéral, le nitrate de potasse, un des éléments pour dissoudre l'or. Le sang d'un homme rouge, qui a été brûlé et broyé, est probablement un muriate d'ammoniaque; la *belle terre*, un muriate de soude, ou sel commun; les coqs, les sulfates de cuivre et de fer; les œufs, l'or pur; les poussins qui éclosent, et qui exigent *un pavé en pierre*, désignent l'acide sulfurique.

Geber nous dit que le sel provenant des cendres d'une taupe peut convertir le cuivre en or : *Sal totius talpæ combustæ congelat Mercurium, et Venerem convertit in Solem, et Martem in Lunam.*

CHAP. LII.

Smigma.

Ce mot vient du grec σμάω ou σμήχω, σμῆμα, *id quo ad abstergendum et purgandum utimur.*

CHAP. LIV.

De electro.

L'*electrum* de notre auteur n'est pas l'ambre, ni un alliage d'or et d'argent, dans la proportion d'un cinquième d'argent, *omni auro inest argentum vario pondere; ubicunque quinta argenti portio est, electrum vocatur.* Les Grecs appellent cet alliage *electron.* C'est une espèce de pierrerie en verre non taillé que l'on trouve si souvent comme décoration sur les coffres, les pyxides et les crosses, depuis le xe siècle jusqu'au xive. L'origine de cette expression est probablement expliquée par Aldrovande. Théophile indique soigneusement les procédés pour fabriquer ces pierres : c'est le procédé de l'émail. Il existe encore une distinction entre les pierreries véritables, *lapis*, pierres opaques et rares, et l'*electrum*, pierres transparentes. Dans la décoration, on posait alternativement les pierres opaques et les pierres transparentes; mais, les premières étaient ordinairement entourées de perles.

CHAP. LXI.

Les évangélistes, représentés sous la figure d'anges ou d'animaux.

Le concile Quinisexte, tenu à Constantinople en 692, recommande aux artistes chrétiens de préférer

la réalité à l'allégorie, et de représenter le Christ en croix. Les Grecs avaient jusque-là figuré Notre-Seigneur sous diverses formes allégoriques : le Bon Pasteur, comme Orphée, adoucissant la cruauté des hommes par la suavité de ses accents; le nouveau Daniel, exposé aux lions, qu'il apaise par sa grâce; le Phénix, vainqueur des esprits de ténèbres, etc., etc. Les peintures apportées de Rome en Angleterre par Biscop paraissent avoir été de ce genre ; c'était sous le pontificat de Jean V, en 686, au rapport du Vénérable Bède. « Imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli nostri, de concordia Veteris et Novi Testamenti summa ratione compositas, exhibuit, verbi gratia, Isaac ligna quibus immolaretur portantem, proxima super invicem regionem pictura conjunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato, filium hominis in cruce exaltatum, comparavit. » (Vener. Beda, *Hist. abb. Wiremuth.*, lib. I.)

Les quatre fleuves du paradis, sous forme humaine, et les évangélistes sous formes d'animaux symboliques, sont un reste de l'iconographie de cette époque.

Le manuscrit du Mont-Athos nous apprend comment les Grecs, au XIIe siècle, représentaient les évangélistes. Ces représentations datent probablement du milieu du IXe siècle, lorsque l'art commença à se remettre des persécutions qu'il eut à souffrir lorsque les images furent proscrites par Léon l'Isaurien. Cette persécution dura environ cent cinquante ans.

Les quatre évangélistes. (Extrait du manuscrit du Mont-Athos.)

« Saint Matthieu, l'évangéliste, vieillard avec une grande barbe, écrivant : *Livre de la généalogie de Jésus-Christ, fils de David*, etc.

« Saint Marc, l'évangéliste. Cheveux gris, barbe arrondie, écrivant : *Commencement de l'Evangile de Jésus-Christ, Fils de Dieu, comme il est écrit*, etc.

« Saint Luc, l'évangéliste. Jeune, cheveux crépus, peu de barbe, écrivant : *Puisque plusieurs ont essayé*, etc.

« Saint Jean le Théologos, vieillard, chauve, grande barbe peu épaisse, assis dans une grotte, en extase. Il tourne la tête en arrière et vers le ciel; la main droite sur ses genoux, la gauche étendue vers saint Prochoros. Prochoros est assis devant saint Jean, qui écrit ces mots : *Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu.* Au-devant des évangélistes, les animaux tétramorphes avec des ailes et portant l'Evangile. Ils tournent leurs regards vers les quatre évangélistes de la manière suivante : du côté de saint Matthieu, un homme; du côté de saint Marc, un lion; du côté de saint Luc, un bœuf; du côté de saint Jean, un aigle. — Interprétation : Ce qui est semblable à un homme signifie l'incarnation; ce qui est semblable à un lion caractérise la force et la royauté; ce qui est semblable à un bœuf indique le sacerdoce et le sacrifice; ce qui est semblable à un aigle indique l'inspiration du Saint-Esprit. Il faut savoir aussi que saint Matthieu, saint Marc, saint Luc, sont représentés dans des maisons, lorsqu'ils écrivent, mais que saint Jean est représenté dans une grotte avec Prochoros. »

CHAP. LXI.

Théophile dit, dans ce chapitre, qu'il faut représenter les apôtres avec un prophète correspondant, le témoignage qu'ils ont rendu à la vérité étant mis en rapport.

M. Didron, cité par M. R. Hendrie, émet au sujet de l'iconographie grecque, comparée à l'iconographie latine, une idée entièrement fausse, aussi bien sous le rapport historique que sous le rapport théologique. Il prétend que l'Eglise, en général, *sous l'influence judaïque*, invoquait comme saints les principaux personnages de la Bible, saint Adam, saint Abraham, saint Moïse, saint Samuel, saint Daniel, saint Elie, saint Jérémie, etc., et que cette coutume se conserva dans l'Eglise orientale, tandis que l'Eglise occidentale ou latine, après le schisme des Grecs, *dédaignant l'Ancien Testament*, laissa décroître la vénération et le culte qu'on rendait aux patriarches et aux prophètes. Ce fait aurait eu lieu principalement au XIe siècle dans l'Eglise latine, qui aurait tenu à se distinguer de l'Eglise schismatique grecque.

Les faits démentent entièrement cette théorie. M. R. Hendrie, imbu des idées anglicanes, fait la remarque que les choses ne se sont pas passées en Angleterre comme dans les autres contrées du continent, et qu'on y voit des signes non équivoques de vénération pour les saints de l'Ancien Testament : il attribue cela à des influences byzantines. Nous pouvons assurer à M. Hendrie que l'Angleterre ne fait pas exception, et que l'iconographie, dans les autres régions soumises à l'Eglise romaine, comme l'était alors la Grande-Bretagne, présente de nombreuses marques de respect pour les saints de l'Ancien Testament, après le schisme des Grecs, et même longtemps après que ce schisme déplorable fut consommé.

CHAP. LXIII.

Calamine.

La calamine ou *cadmia* des anciens, que Pline nous dit avoir été usitée dans la fabrication de l'airain, *lapis, ex quo fit æs, cadmia vocatur*, est le minerai grossier de zinc. Dioscoride nous apprend que le *cadmia* est produit pendant la calcination de l'airain, et qu'il s'attache de lui-même aux parois du fourneau. (Pline, *Hist. nat.*, lib. XXXIV, cap. 10; Dioscor., *Mat. med.*, lib. V, cap. 84.)

La différence entre l'airain, *æs*, et l'auricalque, *aurichalcum*, nous est indiquée par Théophile. L'airain, *æs*, est un alliage de calamine et de cuivre non purifié; tandis que l'auricalque est fait avec du cuivre très-pur, afin de pouvoir être doré.

Le métal de cloche est un alliage d'un cinquième d'étain avec du cuivre fondu (chap. 63).

CHAP. LXXII.

Interrasile opus.

Les critiques ont varié dans l'interprétation de ce mot. *Quod nunc scripturis, nunc planitie variatur; hoc, et non aliud, opus, interrasile dicas* (Alex.), ce qui indique un travail où l'on remarque des parties gravées et des parties unies. On a désigné cela sous le nom d'*anaglypha scriptura*. Muratori croit que cette expression convient seulement au genre de gravure à la manière des sceaux. *Quo nomine opinor non omnem cœlaturam designari, sed eam tantum quæ incidendo figuras efformabat, ut est in sigillis* (tom. II, pag. 360). En désignant ce travail comme propre aux Arabes, Théophile a porté M. Eméric David et M. de l'Escalopier à rendre le mot *interrasilis* par *damasquinure*, c'est-à-dire, les incrustations d'or et d'argent que l'on voit sur les sabres, les pistolets, les cuirasses, etc., de l'Orient. Nous possédons heureusement un chapitre dans le manuscrit qui est publié dans la présente édition, où ce dernier art est soigneusement détaillé. L'art de la damasquinure est décrit dans un chapitre jusqu'à présent ignoré, le chapitre 90.

CHAP. LXXXI.

De organis.

On a vu que le manuscrit de Théophile provenant de la bibliothèque Harléienne a enrichi l'archéologie de trois chapitres sur la construction des orgues, qui du temps de notre auteur paraît avoir été fort simple.

David, dans le psaume CL, parle de l'*organum*. Mais l'orgue proprement dit ne paraît pas avoir été connu dans l'Europe occidentale avant l'année 757, lorsque l'empereur Constantin Copronyme en envoya un, comme présent, au roi Pépin le Bref.

Dans un manuscrit saxon (Cotton, *Tiberius*, B, 6, pag. 18) est un dessin du BUMBULUM *cum fistula ærea*. Ce *bumbulum* paraît avoir été un orgue, dont les tuyaux étaient en cuivre.

Dans une notice sur l'église de Sainte-Croix, à Binstead, île de Wight, par M. Withers, église de construction romane, on voit un creux dans la muraille au nord du chœur, dont la destination était demeurée inconnue; une disposition semblable se remarque dans plusieurs autres églises normandes primitives. L'explication de cette disposition se trouve probablement dans ce passage de Théophile au chapitre 83 : *Si volueris organa ultra maceriam muri stabilire, ita ut infra monasterium nihil appareat*, etc. C'étaient sans doute des arrangements pour y placer l'orgue et le siége de l'organiste.

CHAP. LXXXV.

En complétant les renseignements qu'il donne sur la confection du mobilier ecclésiastique, Théophile ne devait pas omettre la fonte des cloches : il nous en a donné une description détaillée. Le métal des cloches est composé de quatre parties de cuivre et d'une partie d'étain. On fait quatre ouvertures près des oreilles, *ut melius tinniat*. Cette précaution est souvent négligée de nos jours.

CHAP. LXXXV *bis* et LXXXVI.

De cymbalis musicis.

La traduction de ces deux chapitres offre des difficultés qui résultent du texte même du manuscrit. On a suivi fidèlement le texte lui-même.

Cet instrument des Hébreux et des anciens Grecs, destiné à marquer la joie, fut introduit dans les cérémonies de l'Eglise byzantine. Dans le principe, on s'en servait aux fêtes de Cybèle, qui passait pour l'avoir inventé. David, dans le CL[e] psaume, parle des *cymbales de louange*.

On cessa de se servir de cymbales dans les églises après l'introduction de l'orgue. On trouve néanmoins dans des anciens accompagnements la trace de cet instrument, une partie étant divisée en *grande* et *seconde cymbale*.

L'alliage des cymbales de Théophile est d'environ de cinq ou six parties d'étain sur une de cuivre pur.

CHAP. LXXXIX.

De ferro.

Ce chapitre curieux sur le fer nous fait connaître les procédés de la décoration du fer par l'or et l'argent par une opération connue pour être originaire de Damas. Ce procédé, ainsi que celui de l'*opus interrasile*, est le travail *qui distingue l'Arabie*, et que Théophile promet de faire connaître dans l'introduction au livre I[er].

CHAP. XCI.

De la sculpture de l'ivoire.

La sculpture de l'ivoire était un des arts cultivés en Italie au temps de Théophile, comme il le dit dans l'introduction au livre I[er].

Le *huso* est l'esturgeon. M. de l'Escalopier remarque que cette expression d'étymologie allemande indique la véritable origine de notre auteur.

Les anciens avaient un procédé pour ramollir et mouler l'ivoire par son immersion dans différentes solutions de sels. Eraclius a un chapitre sur ce sujet, intitulé : « Si vous voulez ramollir et orner l'ivoire. » Prenez du sulfate de potasse (*glumen rotundum*), du sel fossile (*sel gemme, muriate de soude*), et du vitriol (*calchantum, sulfate de cuivre*) ; ces substances sont mises avec du vinaigre très-fort dans un mortier de bronze. On place l'ivoire dans ce mélange pendant trois jours et trois nuits. Cela fait, vous pourrez creuser une pièce de bois, comme il vous plaira. L'ivoire étant mis dans ce creux, vous pourrez le mouler comme vous voudrez.

Dans les manuscrits Sloane, 416, pag. 40, se trouve une recette semblable, avec cette note ajoutée, que ces substances doivent être distillées en parties égales (*per alembicum*) : cette opération pouvait produire de l'acide muriatique, avec de l'eau. Le manuscrit ajoute que « *après avoir été infusé la moitié d'un jour dans cette eau, l'ivoire est rendu si mou, qu'on peut le tailler comme de la cire; lorsque vous avez achevé de le tailler, remettez-le dans du vinaigre blanc, et il devient solide.* »

CHAP. XCIII.

Rubrica.

La *rubrica*, ou *rubea radix*, est l'ἐρυθρόδανον des Grecs ou la garance.

Dans ce chapitre, il est question de l'huile de noix, comme usitée dans les arts pour préserver les ornements d'ivoire.

CHAP. XCIV.

Crystallum.

Le cristal était une pierre produite par l'action prolongée du froid sur l'eau, selon l'opinion de Pline, suivie par notre auteur. *Contraria huic causa crystallinum facit, gelu vehementiore concreto. Non aliubi certe reperitur, quam ubi maxime hybernæ nives rigent, glaciemque esse certum est, unde et nomen Græci dedere.* Platon dit que l'eau condensée se transforme à la fin en pierres et en terre; Thalès, avant lui, enseignait que « l'eau est le principe, ou l'origine de toute matière. »

Le mot *tentura* est aussi d'origine allemande. Il montre que Théophile était originaire d'Allemagne, ou qu'il écrivait pour l'usage des habitants de ce pays.

Ismaris lapis a été traduit par émeri, comme le σμύρις λίθος de Dioscoride et d'Hésychius, anciennement connu pour couper et polir les pierreries.

CHAP. XCVII.

Le pastel.

Avant l'introduction de l'indigo, on se servait de fleurs, comme le bluet et le pavot blanc, pour se procurer une couleur bleue végétale. Au XV[e] et au XVI[e] siècles, on appelait quelquefois *indigo* ou *endico*, une couleur bleue obtenue du pastel, à cause de sa ressemblance avec le véritable indigo.

CHAP. XCVIII.

De lacca.

La laque des Grecs était faite, d'après Eraclius et notre auteur, en pratiquant une incision au lierre, lorsque la séve était en circulation, et en faisant bouillir avec de l'urine le suc qui en sortait.

La couleur *phœnix*, ou *phœnicia*, ou *phœnicon*, est une couleur rouge ou rose, faite probablement avec une coquille, ou plutôt le mollusque qui l'habite; c'est ce qu'on appelle encore le *rouge de Tyr*. La laque a remplacé cette couleur.

CHAP. CVI.

Candidum sulphur.

Les trois espèces de soufre, blanc, noir et jaune, ne sont autres que le soufre ordinaire à trois états différents de pureté. (Théoph. lib. I, cap. 36.)

Le *pompholix* des anciens qui était produit par la calcination du bronze ou de la calamine, paraît avoir été le soufre blanc des Byzantins et des Arabes. Ces deux substances contiennent généralement de l'arsenic, dont la volatilisation, ainsi que celle du zinc, pouvait produire un mélange d'oxydes d'arsenic et de zinc. La matière déposée dans un endroit inférieur, d'une couleur plus épaisse et moins pure, était une combinaison de zinc avec d'autres substances, suivant la nature du minerai de calamine employé : on l'appelait *spodium*. (Pline, lib. XXXIV, cap. 13.)

Geber dit que « l'arsenic est composé d'une matière fine, et qu'il est de la nature du soufre; il est fixé

par les métaux, comme le soufre, et comme celui-ci on l'obtient par la calcination de ces métaux. » (N'est-ce pas là le soufre blanc des Grecs?) « Par conséquent, ajoute-t-il, on ne peut pas le classer autrement qu'une espèce de soufre. » (Geber. Op. c. 29.)

Albert le Grand, dont les écrits sont en général un résumé des alchimistes grecs et arabes, dit que le bronze laisse échapper de l'arsenic : *Æs exspirabit arsenicum.* (Albertus Magnus, *de Rebus metallicis.*)

Le θεῖον λευκόν, *le soufre blanc*, était celui qui était produit par le bronze blanc. Olympiodore dit que l'arsenic donne une couleur blanche au cuivre, et il ajoute que c'est *une espèce de soufre*, qui est volatilisée par l'action du feu. (Ms. 2250. Biblioth. Nation.)

Richard Anglais (*Richardus Anglicus*), qui paraît avoir été contemporain de Roger Bacon, dit que *le soufre blanc coagule le vif-argent;* il ajoute que *dans l'argent il n'y a pas de soufre, mais du soufre blanc.* (L'édition de Geber imprimée à Nuremberg, en 1545, contient un *Traité* de Richard Anglais sur l'alchimie. *Voy.* chap. 12 de ce *Traité.*)

Un mélange impur d'oxyde d'arsenic avec du zinc ou de l'étain peut, mêlé avec du verre blanc, produire un fondant opaque, propre à peindre sur la poterie.

De mixtura colorum.

L'expression *maptizabis* est de la basse latinité et vient de *mappa*, qui signifie un dessin, ou une peinture.

FIN DES NOTES SUR THÉOPHILE.

(*Voy.*, à la fin du volume, le sommaire des matières contenues dans l'*Essai sur divers arts*, par Théophile.)

LA TIARE PAPALE. (*Voy.* au Dictionnaire l'article TIARE.)

On sait que le chef suprême de l'Eglise catholique porte sur la tête, comme signe de son éminente dignité, une triple couronne, que les Italiens nomment *triregno* et qu'en France on appelle ordinairement Tiare. Ce dernier terme appartient à la langue grecque (τιάρα) et n'est dans sa formation qu'un mot emprunté à la langue des Perses, qui nommaient ainsi une sorte de bonnet en forme de cône. La langue latine a adopté ce terme sans l'altérer et ne l'applique pas exclusivement à l'insigne pontifical, comme on peut s'en convaincre dans divers auteurs.

L'Ancien Testament donne le nom de Tiare à la coiffure liturgique du grand prêtre : *Pones tiaram in capite ejus et laminam sanctam super tiaram.* (Exod. XXIX, 5.) Josèphe nous en a laissé la description dans son livre des *Antiquités :* « La tiare consistait en un bonnet sur lequel en était enté un autre de couleur d'hyacinthe. Celui-ci était entouré d'une triple couronne sur laquelle on voyait de petits calices d'or semblables à ceux que produit la plante connue sous le nom de jusquiame. »

Les écrivains ecclésiastiques du moyen âge, et surtout Guillaume Durand, n'emploient pas le nom de *tiara* pour désigner la couronne papale. Ce dernier parle seulement du règne (*regnum*) dont le chef de l'Eglise est coiffé en certaines cérémonies. Il dit que le pape porte le *regnum*, en signe de l'empire, *in signum imperii*, mais qu'en qualité de pontife il use de la mitre, *in signum pontificis.* En effet, lorsque le pape officie, il ne prend jamais la tiare pendant tout le saint sacrifice, mais seulement quand, après la messe célébrée à l'autel papal, il monte à la *Loggia* pour donner la bénédiction, ou bien dans le pompeux cérémonial de l'exaltation et en quelques autres circonstances assez rares.

Mais ici nous nous proposons surtout de considérer la tiare sous le point de vue historique, en ce qui touche son origine liturgique et les diverses phases de sa forme.

Nous disons d'abord que cet insigne pontifical a été complétement inconnu des papes pendant les six premiers siècles de l'Eglise, et nous ne prétendons rien apprendre, sous ce rapport, à quiconque n'est pas étranger à l'histoire de la religion. Cette fille du ciel fut, pendant les premiers siècles, semblable à ce petit grain de sénevé qui n'offre dans ses commencements qu'une plante faible et délicate. Les écrivains qui nous parlent si haut de progrès ne disconviendront pas que la plante sortie du gland au bout d'une ou de deux années, ne peut avoir la hauteur et l'ampleur du chêne séculaire. A les entendre pourtant, il semblerait qu'après bientôt dix-neuf siècles, l'Eglise devrait être ce qu'elle fut il y a quinze ou seize cents ans... Singulier progrès !

I. Quel est le premier pape qui ait usé de la tiare? C'est ce que nous allons examiner. Il faut pour cela remonter à l'origine de la souveraineté temporelle des pontifes romains, car ces deux choses sont étroitement unies.

Le pape Constantin fut sans nul doute investi de l'autorité temporelle sur Rome, et sur un territoire considérable que le roi Aripert (mal nommé Ansprand) concéda, en 705, à la chaire de Saint-Pierre, et dont Luitprand, fils et successeur d'Aripert, confirma la donation au pape Grégoire II, successeur de Constantin. C'est ce qu'on nomme les Alpes Cottiennes, dont le territoire appartient aujourd'hui au Piémont. Anastase dit formellement que Grégoire II exerça à Rome l'autorité temporelle en y faisant construire des remparts en brique. La tiare à une seule couronne devint, à cette époque, l'ornement de tête des papes. Cette tiare est appelée par les anciens écrivains *camelaucum* ou *camelaugum.* Le *camelaucum* était, selon Du Fresne, dans son *glossarium* de basse latinité, un bonnet rond de pourpre ceint d'une bandelette à sa partie la plus rapprochée du front. Altaserra, dans ses notes sur Anastase le Bibliothécaire, dit que le *camelaucum* était un ornement de tête dont usaient les rois. Il fait dériver ce mot du grec : Καμηλαύκιον, qui signifie chapeau. C'est avec le *camelaucum* que le pape Grégoire II alla à Constantinople visiter l'empereur Justinien II. Un diplôme impérial ordonnait à tous les

officiers de rendre au pape les mêmes honneurs qu'à l'empereur lui-même. On voit donc qu'à cette époque reculée le pontife romain était traité à l'égal des plus grands souverains, et cette observation ne doit pas être négligée dans nos temps présents. L'empereur, la couronne en tête, se prosterna devant le pape et lui baisa les pieds. Ce dernier acte de respect n'est donc pas si nouveau que l'ont prétendu certains grands penseurs et plusieurs écrivains ignares.

Nous savons que certains auteurs ont avancé que le pape saint Sylvestre fut investi de la souveraineté temporelle et de la couronne qui en est le symbole par le grand Constantin. Ils font valoir une donation signée par cet empereur, mais cette pièce est considérée comme apocryphe par les meilleurs critiques, surtout par Noël Alexandre, quoiqu'elle soit considérée comme authentique par plusieurs saints personnages. L'auteur romain Marangoni, qui écrivit par ordre de Benoît XIV, n'accepte pas cette pièce évidemment supposée.

On a voulu encore que l'origine de la tiare remonte au pape Hormisdas, qui l'aurait reçue du premier roi de France chrétien, le grand Clovis. Or Baronius dit que Clovis, selon le conseil de saint Remi, fit hommage d'un diadème d'or pour être déposé sur les corps des saints apôtres, comme témoignage de son dévouement désormais inaltérable à la foi catholique. Cela ne prouve pas du tout que le pape Hormisdas dût se couronner lui-même de ce diadème; l'origine de la tiare ne saurait être là. Il faut la reconnaître dans les actes qui confèrent au souverain pontife le pouvoir temporel sur Rome et sur ce qu'on nomme aujourd'hui les Etats pontificaux. C'est donc à dater du pape Constantin, élu en 708, que la tiare papale est l'insigne du suprême pontificat.

On comprend bien que ce n'est pas ici le lieu de nous engager dans une discussion politico-sacrée sur le pouvoir temporel des successeurs de saint Pierre. Il nous suffit d'y voir avec Bossuet, et surtout avec Fleury (qu'on n'accusera point de partialité envers la cour romaine) un trait manifeste de la Providence. Je ne parle pas des esprits éminents qui ont fait éloquemment ressortir non-seulement l'opportunité, mais encore la nécessité de cette haute indépendance des papes, pour l'exercice de leur puissance spirituelle. Quelques esprits, séduits par d'hypocrites protestations de l'impiété, ont cru, d'autre part, avec une admirable naïveté, que les papes, réduits à la seule autorité religieuse, exerceraient celle-ci avec plus de fruit s'ils abdiquaient la suprématie temporelle. Opinion non moins attentatoire à l'ordre si visiblement établi par la sagesse divine que trop niaisement acceptée par une généreuse facilité à se laisser duper par de perfides caméléons. Les ennemis du pouvoir temporel des papes furent toujours *in petto*, malgré les belles protestations de respect dont ils se font un masque, les ennemis du catholicisme. J'aime infiniment mieux avoir affaire aux adversaires déclarés de la papauté portant la tiare et la mitre: ceux-là disent au moins, avec leur brutale franchise, ce qu'ils veulent. « Il ne faut pas demander comment les papes sont parvenus à la souveraineté des pays qui les environnaient: il faut demander comment il était possible qu'ils n'y parvinssent pas au milieu de telles circonstances, malgré la distance des chefs de l'Eglise aux chefs des Etats, du spirituel au temporel, du ciel à la terre. On dira peut-être qu'à présent il n'en est pas de même; ce n'est pas la première fois que les opérations d'habileté et de sagesse pour *établir*, ne sont pas les mêmes que celles qui sont nécessaires pour *conserver*. » (Artaud de Montor, *Vie du pape Constantin.*)

Nous revenons à notre sujet. Ces tiares antiques dont quelques-unes sont conservées à Rome, et dont nous voyons la forme dans plusieurs images peintes ou sculptées, étaient plus ou moins élevées, mais toujours terminées en pointe. Quelquefois ce sommet est dénué de tout ornement. On voit de ces tiares qui se terminent par une croix inscrite dans un cercle, ou bien par un globe couronné d'une croix. La partie inférieure est ornée d'un diadème dont la forme est très-variable. La tiare papale jusqu'au XIVe siècle est un simple *regnum*, à un seul diadème.

II. A quelle époque précise voyons-nous apparaître la tiare à double couronne, ou pour parler clairement, à quel pape faut-il attribuer l'addition d'un second diadème? Ici les opinions sont partagées. Communément on croit que cette addition est due à Boniface VIII, qui mourut en 1303. Marangoni n'est pas de cet avis, et il cherche à le prouver par plusieurs graves raisons. La plus concluante de toutes est que Benoît XI, successeur de Boniface VIII, est représenté dans les monuments avec une tiare à simple couronne, et si Boniface VIII eût adopté le double diadème, son successeur en serait orné. Il n'est pas rare pourtant de trouver consigné dans plusieurs ouvrages le fait de l'inauguration de la tiare à double couronne par le pape Boniface VIII. J'ai donné moi-même cette origine dans mon *Rational liturgique* publié en 1844. Je ne connaissais point alors l'ouvrage de Marangoni.

Selon cet écrivain, il faudrait attribuer au pape Jean XXII (Jacques d'Euse, né à Cahors) l'inauguration de la tiare à deux couronnes. On sait que ce pontife, élu en 1316, mourut en 1334. Il en est qui croient pourtant que ce pape se contenta d'imiter en cela son prédécesseur Clément V, français comme lui. Ces pontifes siégeaient à Avignon. Ne pourrait-on pas penser que par cette double couronne Clément V ou Jean XXII ont voulu symboliser la double possession de Rome et d'Avignon? Il est possible que cette idée soit exprimée quelque part, mais je la donne en ce moment telle qu'elle se présente à mon esprit, et je me plais à la considérer comme assez bien fondée. Quoi qu'il en soit, ce serait un pape français qui

aurait enrichi la tiare papale d'un second diadème. Toujours est-il que le tombeau de Jean XXII dans la cathédrale d'Avignon porte l'effigie de ce pape ornée d'une tiare à double diadème, selon ce qu'en dit Macri. Ce monument existe-t-il encore à Avignon? C'est une question à laquelle nous ne pouvons répondre, quoique nous ayons vu cette métropole, il y a déjà plusieurs années. La statue de Benoît XII, successeur de Jean XXII, érigée au Vatican, représente ce pape avec une tiare à double couronne.

III. Nous arrivons enfin au *Triregno* ou tiare à triple diadème. L'opinion commune attribue l'addition d'une troisième couronne à un pape français encore, Urbain V. Ce grand pontife gouverna l'Eglise depuis l'an 1362 jusqu'à l'an 1370. Il est en effet représenté avec le *triregno*, dans la collection des effigies des papes reproduites d'après les peintures originales de la basilique de Saint-Paul. Pourtant la statue de marbre qui représente Urbain VI, successeur de Clément XI, lequel avait succédé à Urbain V, ne figure la tiare qu'avec une seule couronne. La raison plus haut mentionnée de Marangoni reçoit ici un échec. Mais on ne peut rien objecter contre des faits positifs. Il est toutefois certain qu'à partir du pape Urbain V jusqu'à nos temps présents, la tiare à triple couronne orne le front de tous les souverains pontifes.

On peut donc ainsi résumer la chronologie de la tiare (s'il est permis d'employer ce terme) comme il suit :

1° De saint Pierre à l'an 765, point de tiare.

2° De cette année à l'an 1316, tiare à une couronne.

3° De 1316 à 1362, tiare à deux couronnes.

4° De cette dernière année à nos jours, tiare à triple couronne.

Les artistes peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, pourraient donc, s'ils daignaient lire ces simples explorations dans le champ de l'antiquité ecclésiastique, se préserver des anachronismes qu'ils commettent trop fréquemment. Ils ne couvriraient pas le chef de saint Léon le Grand, de saint Grégoire le Grand, et à plus forte raison d'un saint Damase ni d'un saint Victor I, d'une tiare quelconque. En ce genre, ils sont d'une générosité telle qu'ils ne manquent jamais d'orner la tête de tous les papes jusqu'au XIVe siècle, d'une tiare à triple diadème. J'ai vu dans certaines églises saint Pierre lui-même ainsi figuré !!!

Comment donc caractériser la papauté sans cet insigne, me dira-t-on? Je conviens que la tiare est d'une admirable facilité à se prêter à ce besoin de costume caractéristique. Mais se permet-on ces licences quand il s'agit d'un sujet profane? Quel est le peintre qui oserait costumer en Louis XIV un empereur romain? Il est bien vrai que l'inverse se fait souvent remarquer dans les arts d'imitation, et que le conquérant de l'Alsace, de l'Artois, de la Franche-Comté, est souvent reproduit sous les insignes de César ou d'Auguste. Mais tout cela ne saurait justifier les anachronismes relatifs aux pontifes romains.

Il semble bien aujourd'hui que la tiare est parvenue à son perfectionnement sous le rapport de la forme. Depuis qu'elle est ornée de la triple couronne, on s'est livré à des explications symboliques. C'est l'emblème de la très-sainte Trinité ; c'est celui des trois prérogatives du pape, comme chef suprême de l'Eglise, patriarche d'Occident, souverain temporel des Etats pontificaux; ce sont les trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité, etc., etc. Nous n'acceptons ni ne récusons aucune de ces interprétations.

Quand le pape officie pontificalement, on pose sur l'autel trois tiares. Elles sont portées devant lui, dans les processions solennelles. La plus belle et la plus riche que l'on possède aujourd'hui est celle dont Napoléon fit présent à Pie VII, en 1805. Il la fit exécuter par les plus habiles orfévres de Paris, sur les dessins venus de Rome. Elle fut alors estimée d'une valeur de 800,000 fr. On n'ignore pas que le pape *paya* plus tard bien cher ce *cadeau* impérial.....

Nous osons espérer que cet éclaircissement historique sur la tiare papale sera accueilli avec quelque faveur par les personnes qui aiment à fixer les yeux avec amour sur la sainte et auguste chaire de l'unité catholique. L'abbé J.-B.-E. PASCAL.

BIBLIOGRAPHIE ARCHÉOLOGIQUE.

A

Abbaye de Dorchester (anglais), in-8°.

Abdallatif. Relation de l'Égypte, trad. par M. S. de Sacy. Paris, 1810, in-4°.

Abhandlung von den fingern, deren Verrichtung und symbolischer bedeutung. Leip., 1757.

Abhandlungen der Acad. d. Wissensch. in Berlin, 1788-1839, in-4°.

Acta M. Nat. T. Ungar. II., in-4°.

Actes de l'Académie romaine d'archéologie. Rome, 1821 25, 2 vol. in-4°.

Adam. Ruins of the palace of Diocletian. to spalatro. Lond., 1764, in-fol.

Adam (Alexander). Roman. antiquities. Lond., 1825, in-8°. (trad. en français. Paris, 1826, in-8°

Adamantius, Physiognomica. Scriptores. phys. veteres cura J. G. F. Franzii, Attemburgi, 1780, in-8°.

Addington. Some account of the abbey church of Saint-Peter and Saint-Paul at Dorchester, in-8°.

Adler. Ausführl. beschreibung der stadt Rom. Altona, 1781, in-4°.

Adoni. Ricercha in torno alsito preciso del carcere Tulliano. Roma, 1804, in-4°.

Agincourt (d') Seroux. Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence, Paris, 1811-25, 6 vol. in-fol.

— Recueil de fragments de sculpture ant. en terre cuite. Paris, 1814, in-4°.
Agretti. (Giorn. Arcad. t. III).
Ainsworth. Mon. Kempiana. Lond., 1720, in-8°.
Alberti. De re ædificatoria. 1485, in-fol.
Alcetas. Περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς ἀναθημάτων. Athen. XIII. p. 591, ed. schweigh. V. p. 158.
Alciphron. Epistolæ cum comm. St. Bergleri, emend. J. A. Wagner. Lips., 1798, in-8°.
Aldini (G. A.). Instituzioni Glittografiche. Cesena, 1785, in-4°.
Alemanni. De Lateranensibus parietinis a card. Barberino restitulis, 1625, in-4°.
— De monogrammate Jesu Christi, 1773, in-4°.
Alexander. (Edw.). Notice of a visit to the Cavern. temples of Adjunta. (Voy. *Trans. of the Asiatic Soc., t. I.* London, 1830, in-4°).
Allason. Pictur. Wiews of the antiq. of Pola. London, 1819, in-fol.
Allatius. (Voy. *Philon*).
Allegranza. Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano. Mil. 1757, in-4°.
Allegranza. De sepulcris Christianis in ædibus sacris, 1773, in-4°.
Allier et *Chenavard*. Ancien Bourbonnais, 2 vol. in-fol.
Allou (Monseigneur). Notice sur la cathédrale de Meaux, in-8°.
Almanach aus Rom. Herausg. von Sickler u. Reinhardt. Leipz. 1810-1811, in-8°. (Voy. *Sickler* et *Reinhardt*.)
Alstorphii Dissertatio de lectis et de lecticis veterum. Amstelodami, 1704, in-12.
Alybey. Travels in Marocco, Tripoli, Cyprus. London, 1816, in-4°.
Amaduzzi (J. Chr.). Vetera monumenta quæ in hortis Cœlimontanis et in ædibus Matthæiorum asservantur. Romæ, 1779, in-fol.
Ammalthea. Oder museum der kunst mythology. Leips. 1820-25, in-8°. (Publié par Boettiger).
Amati. Les antiquités de Milan. Mil., 1821, in-8°.
Ambrosch. Osservazioni intorno ai giuochi ginnici rappresentati sui rovesci delle amfore panatenaiche. (Ann. d. Inst. v., p. 64.)
Amico (P. Bern.). Trattato delle piantere imagini de sacri edifizi di terra santa. Roma, 1609, in-folio.
Ammien. Marcell. rec. Wagner, abs. Erurdt. Lips., 1808, in-8°.
Ampelius. Liber memorialis, emend. Tschucke. Lips., 1793, in-8°.
Amyot (J.). Vies des hommes illust. de Plut. trad. du grec. Paris, Cussac, 1783, in-8°. (Voy. *Plutarque*.)
Anacréon. Carmina (ed. Brunck) Argentor., 1786, in-18.
Analecta. Voy. *Brunck*, *Wolff*.
Andreas Fulvius. Antiquitates urbis Rom Rom., 1527, in-fol.
Andreossy. Constantinople et le Bosphore. Paris, 1828, in-8°.
Andres (don Juan). Cartes familiares a su hermano, dandole noticie del viage que hizo a varias ciudades de Italia en al anno 1785. Madrid, 1791-94, in-8°.
Andrews. The pyramids of Gizeh. London, 1839, in-fol.
Angelis (P. de). Descriptio et delineatio basilicæ S. Mariæ Majoris de Urbe. Romæ, 1621, in-fol.
Angell. Sculptured Metope discovered among the ruins of Selinus descr. by. S. Angell and Th. Evans. Lond., 1826, in-fol.
Annales archéologiques, dirigées par M. Didron aîné, plusieurs vol. in-4°.
Annales de la société archéologique de Touraine. Plusieurs vol. in-8°.
Annales des sciences naturelles. Paris, 1825-40, in-8°
Annalen des Vereins für Nassauische alterthumskunde und Geschichts forschung. Wiesb. 1827, in-8°.
Annali dell' Instituto di correspondenza archeologica. Rom., 1829-40, 12 vol. in-8°.
Ansaldus. De causis inopiæ veterum monumentorum. Mediolani, 1740, in-12.
— De sacro ap. Ethnicos pictar. tabul. cultu. Venet., 1753, in-4°.
Anthologia Græca, ad fid. cod. Palatini cur. Fr. Jacops. Lips., 1814, in-8°.
Antichità (le) di Ercolano. Napoli, 1757-92, in-fol.
Antichità (le) di Pozzuoli. Nap., 1670, in-fol.
Antiquities, the unedited of Attica, by the society of dilettanti. London, 1817, gr. in-fol.
Ant. Statuarum urbis Romæ icones. R. ex typis Laur. Vaccarii, 1584, t. II, 1621, ex typis Gott. de Scaichis.
Antiquit. reliquiæ a March. Zac. musellio collectæ. Veron., 1756, in-fol.
Antiqq. Constantinopolitanæ. Venet. 1729, in-fol.
Antiquités publiées par la commission d'Archéologie de Russie, in-fol.
Antoline (G). Opere.
— Le Rovine di Velleja misurate e disegn. Mil., 1819, in-fol.
Antolini. L'ordine dorico. Roma, 1785, in-fol.
Aphthonius. Progymnasmata. edid. Walz.
Apion.
Apollodore. Πολιορκητικά. Poliorcetica.
Apollonius de Thyan. Epistolas ed. Olearius. Lips., 1709, in-fol.
Apollonius de Rhodes. Argonautica, ex rec. Brunckii. Lips., 1810-13, in-8°.
Apollodore. Bibl. et fragm. c. comm. Ch. G. Heynii. Goetting, 1803, in-8°.
Apostolius. Centuriæ XXI proverbior. Lugd. Bat., 1653, in-4°.
Appien. Romana histor. edid. J. Schweighaeuser, Argentorati, 1781, in-4°.
Apulée. Opp. omnia, c. animadversionibus Oudendorpii, Lugd. Bat., 1786-1823. in-4°.
Ara (l') d'Alceste, P. Pisani incise, 1780.
Archæologia Cambrensis (en anglais), in-8°.
Arditi. Ulysse che si studia d'Imbriacar Polyfemo, Illustr. di un bassor. in marmo del M. Borbonico. N. 1817.
— Il fascino e l'amuleto contro del fascino presso gli antichi. Napoli, 1825, in-8°.
Arigoni. Numismata quædam. Tarvisii, 1741-59, in-fol.
Aringhi. Roma subterranea novissima. R., 1651, in-fol.
Aristénète. Epistolæ recens. Boissonade. Lutet., 1822, in-8°.
Aristide. Opera omnia, cum not. S. Jebb. Oxonii, Sheldon, 1722-30, in-4°.
Aristophane. Comœdiæ, cura Beck. Leipz., 1809-22, in-8°.
Aristote. Opp. omnia interp. T. Buhle. Bipont., 1791, in-8°.
Arman (Alex.). Notre-Dame d'Ajaccio, in-8°.
Arnaldi. Delle basiliche antiche specialimente quella di Vicenza. Vic. 1769, in-4°.
Arnaud. Sur la vie et les ouvrages d'Apelle. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XLIX).
Arnaud. Voyage archéologique dans le département de l'Aube, in-4°.
Arneth. Jahrbücher der literatur. Wien., 1829, t. XLVII, in-8°.
Arnobius. Adversus gentes. Leyde, 1651, in-4°, ed. Saumaise.
Art et Archéologie en province. Revue Moulins, in-4°.
Artaud. Voyage dans les Catacombes de Rome. Paris, 1810, in-8°.
— Description des antiques et des tableaux du musée de Lyon.
— Description d'une mosaïque représentant des jeux du cirque, découverte à Lyon, 1806.
Artaud de Montor. Peintres primitifs, in-4°.
Artemidore. Voy. *Geographiæ veteris scriptores græci minores*, c. interp. J. Hudson. Oxon., 1698-1712, in-8°.

Arundell. Discoveries in Asia-Minor. Lond., 1834, in-8°.
Arvieux. Mémoires contenant ses voyages à Constantinople. Paris, 1735, in-8°.
Astle et *Grose*. Antiquarian Repertory. Londres, 1807, 4 vol. in-4°.
Auber (l'abbé). Histoire de la cathédrale de Poitiers, 2 vol. in-8°.
Audran. Les proportions du corps humain. Paris, 1683, in-fol.
Audrichii institutiones antiquariæ quibus præsidia pro Græcis Latinisque scriptoribus, nummis et marmoribus facilius intelligendis proponuntur. Florence. 1756, in-4°.
Augusti. Die Christt. alterthuemer. Leipz., 1819, in-8°.
Augustin (St.). Opera omnia. Antverpiæ, 1700-1703, in-fol.
Ausone. In usum Delphini. Paris, 1730, in-4°.
Avellino. Opusculi diversi.
Avolio (Fr. de Paolo). Sulle antiche fatture d'argilla che si ritrovano in Sicilia. Pal., 1829, in-8°.
Avvolta. Rapporto intorno le tombe di Tarquinia. (Annali dell' Instituo di cor. Archeol. t. I.)
Ayzac (madame F. d'). Mémoire sur des statues symboliques de l'église de Saint-Denis, in-8°.
— Le Tétramorphe, in-4°.
— Symbolique des pierres précieuses, in-4°.

B

Babington. An. account. of the sculptures and inscriptions at Mahamalaipur. (Transactions of the Asiatic Society, t. III).
Baden (T.). Ueber das Geberdenspiel der alten Komodie. (Voy. *le Jahrb de Jahn*. Suppl. 1, 3, p. 447.)
Baif. de Vasculis (Thes. ant. Gr. IX).
Baillif. (Voy. *Passallacqua*.)
Bajardi. Prodromo delle antich. d'Ercol. Nap., 1752, t. I.
Balcken. Opuscula.
Baldaini (Bened.). Calceus antiquus. Amstelod., 1667, in-12.
Bandini. Comm. de obelisco Augusti. Rome, 1750, in-fol.
Banduri. Imperium Orientale. Paris, 1711, 2 vol. in-fol.
— Numismata imperatorum romanorum. Paris, 1718, avec le suppl.
Baraillon. Recherches sur plusieurs monum. celtiques et romains. Paris, 1806, in-8°.
Barbault. Les plus beaux monuments de Rome ancienne. Rome, 1761, in-fol.
Barbié du Bocage. (Voy. *Barthélemy*.)
Bardon (Dandré). Les costumes des anciens peuples. Paris, 1772, 4 vol. in-4°.
Bargigli. Voy. *Galeria* di fir
Barker. Voy. *Henri Etienne*.
Baronius. Annales ecclésiastiques. Rome, 1588, in-fol.
Barr (J.). Anglican church architecture, in-18.
Barral. Essai technologique sur l'orfévrerie, in-8°.
Bartels. Briefe ueber Kalabrien und Sizilien. Gott., 1787, 2 vol. in-8°.
Barthélemy. Voy. du J. Anacharsis. Paris, 1822, in-8°.
— Explication de la mosaïque de Palæstrine. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. XXX).
— Remarques sur quelques médailles de l'empereur Antonin, frappées en Égypte. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. XLI.)
Bartholdy. Bruchstücke zur nähern kenntniss des heutigen Griechenlands u. d. ionischen republik. gesamm. auf. e. Reise im J. 1803-4, Berl., 1805, in-8°. (Trad. en franc. par A. du C. Paris, 1807-8.)
Bartholin (Casp.). De inauribus veterum syntagma. Amstelod., 1675, in-16.
Bartholinus (Th.). De armillis veterum, etc., Amst., 1676, in-12.
Bartoli (P. S.). Vet. Arcus Augustorum cum notis J. P. Bellorii ed. Jac. de Rubeis. Rome, 1616, in-fol.
— Admiranda Rom. antiq. vestigia. Rom., 1693, in-f°.
— Columna Trajana. Romæ, 1675, in-fol.
— Gli antichi sepolchri. Rom. 1699, in-fol.
— Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolchro de Nasoni. R., 1706-1721, avec des explications de Ballori et de De la Chausse (Edit. lat., Rome, 1738).
— Recueil de peintures antiques. Sec. edit. P., 1783.
— Le antich. d'Aquileja profane e Sagre. Ven., 1759, in-fol.
— Lucernæ sepulcrales, 1691.
— Figuræ antiquæ e cod. Virg. Vatic. Roma, in-fol.
— Museum Odescalchum. Roma, 1751-52, in-fol.
Bascle de Lagrèze. Monographie de l'Escale-Dieu, in-8°.
— Monographie de S. Savin de Lavedan, in-8°.
Bastard (le comte Aug. de). Peintures et ornements des manuscrits. Paris, 1835, et ann. suiv., in-fol.
— Costumes de la cour de Bourgogne, in-fol.
Bastard. Restauration du temple de la Concorde à Grigenti, d'après les fragments découverts en Sicile dans le cours des années 1834-1836. (Bull. dell' Instituto di corr. arch. 1837.)
Bâtissier. Histoire de l'Art monumental, in-8°
— Eléments d'archéologie nationale, in-12.
Battelli. Dissert. de sarcophago marmoreo Probi Anicii. Romæ, 1795. in-8°.
Baudelot. Description des bas-reliefs trouvés depuis peu dans l'église cathédrale de Paris, 1711, in-4°. (Voy. aussi *Ac. des Inscript.*, t. I.)
Baudelot de Dairwal. De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux savants. Rouen, 1727, 2 vol. in-12.
Baudet (Etienne). (Voy. *Cl. Mellan*, Recueil des statues.)
Baudot. Chapelle du château de Pagny, in-4°.
Baumgartner. Peregrinatio in Ægyptum, Arabiam, Palæstinam et Syriam. Norimb., 1594, in-4°.
Bazin (Charles). Description historique de l'église et des ruines du château de Folleville, in-8°.
Beauchamp. Mem. sur les antiquités babyloniennes. (Journal des Savants, 1790, in-4°.)
Beaufort. Karamania. London, 1817, in 8°.
Beaupré. Les gentilshommes verriers aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, in-8°.
Becchetti. Bassirilievi Volsci in terra cotta dipitti a vari colori trovati nella citta di Velletri da M. Carloni. Roma, 1785.
Becdelièvre (le Vicomte de). Vues de la Haute-Loire, in-fol.
Beck. (Chr. Dan.). Grundriss der Archaeologie. Leips., 1816, in-8°.
— De Nomin. artif. in monumentis artis interpolatis, 1832.
Becker et *Hefner*. Moyen âge et Renaissance en Allemagne, in-4°.
Beckmann. Beyträge zur Geschichte der Erfindungen. Leips., 1780-1805, in-8°.
Beechey (F. W.). Proceedings of the expedition to explore the N. Coast of Africa from Tripoly, eastwards. London, 1828, in-4°.
Bedford. Voy. *Leake*.
Beger (Laur.). Thesaurus Brandeburg. Berlin, 1696-1701.
— Hercules ex antiquitatibus reliq. delin. 1705.
— Bellum Trojanum, 1699, in-4°.
— Ulysses sirenes prætervehens. Coloniæ, 1703, in-fol.
Begeri. Spicilegium antiquitatis. Colon., 1692, in-fol.
Béjin, Hist. de la cathéd. de Metz, 1842, in-8°.
Bekk. Voy. *Eschyle*, *Eschine*.
Bekker. (W. G.). Augusteum; Dresdens antike Denk-

mäler, 3 vol. in-fol. Dresde, 1803-12. La 2e édition de cet ouvrage augmentée et publiée par W. ad Becker, à Leipzig, en 1832. Texte in-8°. pl. in-fol.

Bekker (W. Adr.). Voy. *Augusteum*.

Bekker. Anecd. Græca. Berl., 1814-21, in-8°.

Belgrado. Del trono di Nattuno. Césène, 1766, in-4°.

Bell (Ch.). Essays on the anatomy and philosophy of expression. London, 2 ed. 1824, in-8°

Bellermann. Ueber die Scarabaen Gemmen. Berlin, 1820-21, in-8°.

— Ueber die Abraxas Gemmen. B. 1820, in-8°.

— Versuch ueber d. gemmen d. alten, mit d. Abraxas Bilde. Köbln., 1817, in-8°.

Bellermann. Ueber die ællesten Chr. begräbniss stäten und besonders die katakomben zu Neapel. Berlin, 1838, in-8°.

Belley. Sur l'ère de Cybire. (Mém. de l'Ac. des Inscr. t. XXIV).

Bellicard. Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum. Paris, 1754, in-12.

Bellori (O. P.). Columna. Cochlis M. Aurelio Antonino Augusto dicata. Romæ, 1704, in-fol.

— Lucernæ fictiles (Voy. *Bartholi*). Col., 1702, in-fol.

— Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolchro de Nasoni. Rom., 1719, in-fol.

— Veterum sepulcra. Lug. Bat., 1728, in-fol.

— Admiranda Romanorum antiquitatis vestigia. Rom., 1693, in-fol.

— Veteres arcus Augustorum. Romæ, 1690, in-fol.

— Picturæ antiquæ cryptarum Romanorum et sepulcri Nasonum. Romæ, 1738, in-fol.

Belon. Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables, trouvées en Grèce, Asie. . . Paris, 1555, in-4°.

Belzoni. Narrative of the operations and recent discoveries within the pyramids, temples. Tombs and excavationis in Egypt. and Nubia. Sec. ed. London, 1821.

— Description of the Eg. tomb. dicovered by G. Belzoni. Lond., 1822, in-8°.

Bembo (P.). Epistolarum familiarum libri VI. Venise, 1552, in-8°.

Bence. V. *Cassas*. Grandes vues.

Bentham. The hist and antiq. of tne conventual and cath. chrurch of Ely, 2e édit. by Itevenson. Lond., 1812, in-4°.

Bentley. Voy. *Phalaris*.

Benvenuto Cellini. Vita dalui medesimo scritta. Firenze, 1832, in-8°.

Berger. De personis. Francofurti, 1723, in-4°.

Bergier. Histoire des grands chemins de l'empire romain. Bruxelles, 1736, in-4°.

Bergler. (Voy. *Alciphron*).

Berliner Kunstblatt. (Voy. *Toelcken*.).

Berose. Berosi quæ supersunt edidit Richter. Lips., 1825, in-8°.

Berty (A.). Dictionnaire de l'architecture du moyen âge, in-8°.

Besozzi. Storia della basilica di S. Croce in Gerusalemme, Rom. 1750. in-4°.

Betussi. Bagionamento sopra il Catajo. Ferrara, 1669, in-4°.

Besson (D. de). Notice sur Burgos (en espagnol), in-32.

Biagi. Sopra una antica statua singolarissima. Roma, 1772, in-4°.

— Monum. Gr. ex M. Jac. Nanii ill. a Clem. Biagio. R., 1785, in-4°.

— Mon. gr. et lat. ex M. Nanii. R., 1787, in-4°.

Biancani. De pateris antiquis. Bon., 1814.

Bianchi (Isidoro). Marmi Cremonensi. Milano, 1792, in-8°.

Bianchini. Del Pallazo dei Cesari, opera posthuma. Verona, 1738, in-fol.

— Circi Maximi Iconographia. Roma, 1728, in-fol.

— Camera ed inscrizioni sepolcrali de' liberti, della casa di Augusto. Roma, 1727, in-fol.

Bianchini (F.). La storia universale provata con monumenti, e figurata, etc. Rom. 1797, in-4°.

Bianconi. Descrizione dei circhi particolarmenti di quello di Caracalla, Roma, 1789, in-fol.

Bibioth. der alten lit. und. Kunst. (par Ch. W. Mitscherlich, Th. Ch. Tychsen n. L. Heeren). Gott., 1786-94, in-8°.

— Bibliothèque universelle de Genève. G., 1816-40. in-8°.

Bibliothèque de l'école des Chartres, in-8° (Recueil qui se continue).

Billiet (Monseigneur). Dissersation sur les diptyques, in-8°.

Billing et *Burn*. Antiquités baroniales et ecclésiastiques de l'Ecosse (en anglais), in-4°.

Bintzer (de). Cathédrale de Cologne, in-4°

Biographie universelle. Paris, 1810-40, in-8°.

Biondo Flavio (Blondus Flavius). Roma instaurata Basel. Froben., 1513, in-fol.

Biscari. (Ign. Paterno Pr. di). Viaggio per lutte le antichità della Sicilia. Nap., 1781, in-4°.

Blaremberg (de). Notice sur quelques objets d'antiquités découverts en Tauride. Paris, 1822, in-8°.

Blomfield. Voy. *Callimaque*.

Blouet (A.). Restauration des thermes d'Ant. Caracalla. Paris, 1828, in-fol.

Blume (Fr.). Iter Italicum, Berlin, 1824-30, in-8°.

Blumenbach. De veterum artificum anatomicæ peritiæ laudi limitanda, celebranda vero eorum in charactere gentilitio exprimendo accuratione. (Goett. G. A. 1823.)

— Specimen hist. naturalis antiquæ artis. Götting., 1808, in-4°.

— Specimen historiæ naturalis ant. artis opp. illustratæ comment. Soc. Gott. XVI, p. 179.

Blundell's Account of his collection of statues, busts bas relieves... at ince near. Liverpool, 1803, in-4°.

Bode. Orpheus. Gött., 1825, in-4°.

Boeck. Corpus inscriptionum græcarum. Berolini, 1825, in-fol.

— Observationes criticæ in Pindari. Heidelberg, 1811, in-4°.

— Die Staats hauhaltung. d. Athener. Berlin, 1817, in-8°, (trad en français par M. Lattigant, Paris, 1828, in-8°).

— Græcæ tragediæ principum, quæ supersunt. Heidelberg, 1808, in-8°.

— Proœm. lect. hiem. Berlin, 1831, in-4°.

— De Archont. pseudepon.

— Ueber die Laurischen Silberwerke in Attica. (Abh. der Berl. Akad. Berl., 1814-1815, in-4°).

— Erklaerung einer Ægyp. Urkunde Berlin, 1821, in-4°.

— Voy. aussi au mot *Pindare*.

Boettiger. Ideen zur Archaeologie der mahlerei. Dresden, 1811, in-8°.

— Andeutungen zu 24 vorlesungen ueber die archaeologie. Dresd., 1806, in-8°.

— Griechische vasen Gemaelde mit. Archaeolog. u. artist. erläuter. Weimar. Leips., 1797-1800.

— Progr. de personis scenicis, vulgo Larvis. Vimar, 1794, in-4°.

— Ueber museen und antiken Sammlungen. Leipz., 1808, in-4°.

— Sapina. Leipz., 1806, in-8°, (trad. en français par M. Clapier).

— Ueber aechtheit und Vaterland der antiken onyx kameen von ausser ordentlicher Groesse. Leips., 1796, in-8°.

— Ilithya, oder die hexe, Weimar, 1799, in-8°.

— Ueber den Raub der Cassandra. Weimar, 1794, in-8°.

— Die furien maske. Weimar 1801 (trad. en français par Winckler).
— Explicatio antiqui anaglyphi in meseo Napoleon. Lips., 1809, in-8°.
— Herc. in bivio e Prodici fabula et monumentis priscæ artis illustratus. Leipz., 1829, in-8°.
— Ideen zur hunst mythol. Dresden, 1826, in-8°.
— Archäologische aehrenlese. Dresd. 1811, in-fol.
— Iris, Vesper, Minerva. Taschenbuch de l'an 1809.
— Ueber das wort maske und ueber die abildungen der masken auf alten gemmen. (Aus wieland teutschem merkur, 1796.)
Bohlen. Das alte Indien mit besonderer rucksicht auf Egypten. Königb., 1830-31, in-8°.
Boissard. Antiquit. romanæ, 1597-1627, 6 vol. in-fol.
Boisserée (Sulp.) Vues et plans de la cathédrale de Cologne. Stuttgard, 1821, in-fol.
— Cathédrale de Cologne, in-4°
— Monuments d'architecture du VIIe au VIIIe siècle sur le Rhin inférieur, in-fol.
Boissonade. Voy. *Eunapius.*
Boivin. Apologie d'Homère et bouclier d'Achille. Paris, 1715, in-12.
Boldetti. Osservazioni sopra i cimiteri di santi martiri ed antichi christiani. Roma, in-fol.
Bonanni. Museum Kircherianum. R. 1709, in-fol.
Bonanni. Numismata summorum pontificum. Rom. 1699, in-fol.
Bonaparte (Lucien). Museum étrusque. Viterbe, 1829, in-8°.
— Catalogo di scelte antichità etrusche. Viterbo, 1829, in-4°.
— Vases étrusques. . . liv. 1 et 2, 1830, in-fol.
Bonnefous. Notice sur la cathédrale de Grenoble, in-8°.
Bonstetten. Voyage sur la scène des dix derniers livres de l'Enéide. Paris, 1806, in-8°.
Bonucci. Pompéi décrite. Naples, 1828, in-8°.
— La grande mosaïque de Pompéi. Naples, in-4°.
Bordes (Aug.). Histoire des monuments anciens et modernes de la ville de Bordeaux, 2 vol. in-4°.
Borg Samlinger (sir). Recueil des antiquités du Nord contenant des inscriptions, des figures, des ruines, etc. *Stockhol.*, 1822, in-4°.
Borioni. Mus. Odesc. Collectanea antiquitatum Romanarum. Romæ, 1736, in-fol.
Borlase. Observations on the antiq. of Cornwall., in-fol.
Borromée. De pictura sacra libri II, in-8°.
Borson. Lettres sur le cabinet d'antiquités du card. Borgia. Rome, 1696, in-8°.
Bosio. Roma sotteranea. Rome, 1632, in-fol.
Bossi (L.). Sui i cubi di vetro opalizanti. Mil., 1808, in-8°. Voy. aussi *Fiorillo.*
— Observations sur le vase que l'on conservait à Gênes sous le nom de S. Catino. Turin, 1807, in-4°.
Bossière. Médaillons du cabinet du roi.
Bottari. Museum Capitolinum, t. I-III, 1748-55. (Le t. IV est de N. Foggini).
— Sculture e pitture sacre estratte dai cimeterii di Roma. 1737-54, in-fol.
Bottée de Toulmon. Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge.
Botticher. Die Holzarchitectur des mittelalters (ornements allemands), in-fol.
Bottiger's. Kleine Scristen archäologischen und Antiquarischen Inhalts, gesammelt und Kerausgebeben von Julius Sillig. Dresde et Leipzig, 1837-38, 3 vol. in-8°.
Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes, 1 vol. in-8°.
Bouchet. (V. *R. Rochette,* Pompéi).
Boudet. Sur l'art de la verrerie, né en Egypte. Paris, 1824, in-8°.
Boué (l'abbé). Chasubles de saint Rambert, in-8°.
Bouillet (J.-B.). Album auvergnat, in-8°.
Bouillet. Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane., 2 vol. in-8°, Paris, 1845.
Bouleau. Les trois âges de l'architecture gothique représentés par des exemples. Paris, 1840, in-fol.
Bourassé (l'abbé). Archéologie chrétienne, Tours, 1840, 1 vol. in-8°.
— Les cathédrales de France, 1 vol. in-8°.
— Esquisse archéologique des principales églises du diocèse de Nevers, in-8°.
— Verrières du chœur de l'église métropolit. de Tours, in-fol.
— Notice sur l'église de S. Julien de Tours, in-8°.
— Notice sur les monum. celtiques de Touraine, in-8°.
— Notice sur les églises de Preuilly, de Faye la Vineuse et de N. D. La Riche à Tours, 1 vol. in-8°.
Bourgoing. Tableau de l'Espagne moderne. Paris, 1823, in-8°.
Bourquelot (Félix). Histoire des arts plastiques et des arts du dessin en France, in-18.
Boutard. Dictionn. des arts du dessin. Paris, 1826, in-8°.
Boutell (Charles). Dalles funéraires en cuivre (en anglais), in-8°.
Boutterweck. Ueber das korintische puteal des Grafen. Guilford. (Voy. *Kuntsblatt,* 1833, n. 90-99.)
Boze (de). Explication d'une inscription antique. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. II).
— Sur un bouclier votif. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. IX).
Bracci. Commentaria de ant. sculptoribus, qui sua nomina inciderunt. Flo., 1784-86, in-fol.
— Diss. sopra un clipeo votivo spettante alla famiglia Ardaburia trov. 1769. nelle vic. d'Orbertello. Lucca, 1771, in-4°.
Branche et *Thibaud.* Auvergne au moyen âge, in-8°, atlas in-fol.
Bredow. Untersuchung ueber einzelne gegenstände der alte Geschicte. Altona, 1800, in-8°.
Brière (de . Essai sur le symbolisme antique de l'Orient, in-8°.
Briganti. Illustrazione dell arco di Augusto. Rimini, 1825, in-fol.
Brissonius (Bern.). De veteri ritu nuptiarum et jure connubiorum. Amstelodami, 1662, in-12.
Brithon, the cathedral antiques of England, or an historical architectural and graphical illustration of the english cathedral churchs. 1814, in-4°.
Britton, Specimens of the architectural antiquities of Normandy, the draving by Pugin (the litterry part by). Lond., 1825-27, in-4°.
— Specimens of the architectural antiquies of Norfolk, 1812-17, in-fol.
— Engravings of the most remarkable sepulcral brasses in Norfolk with historical and descriptive accounts Yarmouth, 1813, in-4°.
— Miscellaneous et chings of archit. antiquities in Yorkshire, Nolfolk and Lincolnshire, 1812, in-fol.
— Antiquities of St-Mary's chapel near Cambridge, with description 1819, in-fol.
Britton (J.). A Dictionnary of the architecture and archaeology of the middle ages, illust, by numerous engravings by le kem Lond., 1838.
Britton. A dictionn. of the architecture and archæology of the midle ages. Londres. 1830-38, 4 parties in-8°.
Brocchi. Sulle vernici. (Voy. *Biblioteca Ital.*, t. VI.
Broensted. Voyages et recherches dans la Grèce. Paris, 1830, in-fol.
— On Panathenaic vases. (Transactions of the Roy. Soc. of litterature. vol. II).

— A Brief descr. of thirty two anc. Greek vases, by M. Campanary. London, 1832.
— Mémoire sur les vases panathénaïques (trad. de l'anglais par Burgon)., Paris, 1833, in-4°.
Brongniart et *Riocreux*. Description du musée céramique de la manufacture de Sèvres (vitraux et porcelaines), 2 vol. in-4°.
Brower. Antiqu. et annal. Trevirens Col. 1626, in-fol.
Bruand. Dissertation sur une mosaïque. Tours, 1815, in-8°.
Bruce. Travels to discover the source of the Nile. Edinb., 1790, in-4°.
Bruckmann. Ueber den Sarder, Onix und Sardonix. Braunschw., 1801, in-8°.
— Abhandl. von edelsteinen. Braunschw., 1778-83, in-8°.
— Gesamm. u. eigene Beitr. zur abhand. V. edelsteinen, mit Forsetz. Braunschweig., 1778-83, in-8°.
Brunck. Analecta veterum poetarum Græcorum, 1771-85, in-8°. Voy. aussi *Anacréon*.
Bruyn (de) Corneille. Voyage au Levant. Delft, 1700, in-fol.
Buckingham. Travels in Mosapotamia, Lond., 1827, in-4°.
— Travels in Assyria, Media and Persia. London, 1829, in-4°.
— Travels among the Arab. tribes. Lond., 1825, in-4°.
Buckler (J. Chessel). Views and descriptions of the cathedral churches of England and Wales London, 1822, in-4°.
Bulkler (J. C.). Views and descriptions of the cathedral churches of England and Wales Lond., 1822, in-4°
Bulletin archéologique de la société Bretonne. in-8°.
Bulletin archéologique publié par le comité hist. des arts et monuments, 4 vol. in-8°.
Bulletin de la commission archéologique du diocèse de Beauvais, in-8°.
Bulletin de la société archéol. de la Charente, in-8°.
Bulletin de la société historique et archéologique du Limousin, in-8°.
Bulletin de la soc. des antiquaires de l'Ouest, in-8°.
Bulletin de la soc. des antiquaires de Picardie, in-8°.
Bulletin de la soc. historique et archéologique de Soissons, in-4°.
Bulletin de la soc. scientifique du Puy, in-8°.
Bulletin des comités historiques. Paris, in-8°.
Bulletin du comité historique des bords du Rhin, Mayence, in-8°.
Bulletin et annales de l'académie d'archéologie de Belgique, in-8°.
Bulletin monumental, dirigé par M. de Caumont, in-8°.
Bulliot (Gabriel). Essai historique sur l'abbaye de S. Martin d'Autun, 2 vol. in-8°.
Bulteau (l'abbé). Description de la cathédrale de Chartres, in-8°.
Bunsen. Beschreibung der stadt. Rom. herausg. V. L. Platner, C. Bunsen, Ed. Gerhard u. W. Rostell. Stuttgard, 1829-1837, 3 vol. in-8°.
Buonamici (Gian. Franc.). Metropolitana de Ravenna. Bologna, 1848, 2 vol. in-fol.
Buonarotti (Mich. Angel.). Libro d'architectura di S. Pietro nel Vaticano. Roma, 1620, in-fol.
Buonarrotti. Osserv. istor. sopra alcuni medaglioni antichi. Rom., 1698, in-4°.
— Osservazioni sopra alcu. frammenti di vasi ant. di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiteri di Roma. Fir., 1716, in-fol.
Burckhardt. Travels in Syria. Lond., 1819-1822, in-4°.
— Travels in Nubia. Lond., 1819, in-4°.
Burmann. De Jove Καταιβάτη.
Burton. Excerpta Hierogl. Qahira. 1828, in-4°.
— Description of the antiq. and other curiosites of Rom. London. 1828, in-8°.
Bussière (le baron de). Les sept basiliques de Rome, 2 vol. in-8°.
Buti. Parietinas picturas inter Esqui. et Viminalem collem super. anno detectas in ruderibus privatæ domus, D. Antonii Pii ævo depictas, in tabulis expressas ed C. Buti. Archit. Rapl. Mengs, del Camparolli sc. Roma 1778, in-fol.
Butii (Vinc.). De calido, frigido et temperato antiquorum potu dissertatio. Rome, 1652, in-4°.
Buttman. Erklarüng der Griech. Belschrift. Berlin, 1824, in-4°.
— Ueber das Elektron. (*Schriften der Berl.* Akad., 1818-1819).
— Ueber die Entstehung der sternbilder. auf der Griechischen Sfäre.
— (Schriften der Berl. Akad., 1826).
— Museum der alterthums wissenschaft. Berlin, 1807, in-8°.
Lexilogus. Berlin, 1824-25, in-8°.
Buzonnière (de). Histoire architecturale de la ville d'Orléans, 2 vol. in-8°.
Binæi. De calceis Hebræorum, libri II. Dordraci, 1682, in-12.

C

Cabott. Stucchi figurati essist. in un antico sepulcro fuori delle Mura di Roma. Roma, 1795.
Cadalvène. Recueil de médailles grecques inédites. Paris, 1828, in-4°.
Cadet. Copie figurée d'un rouleau de papyrus tr. à Thèbes. Paris, 1805.
Cahier et *Martin*. Vitraux de la cathédrale de Bourges, in-fol.
Cahier. Quelques points de zoologie mystique dans les anciens vitraux peints, in-4°.
Cahiers d'instructions, par le comité historique des arts et monuments. (Plusieurs cah. in-4°).
Cailliaud. Voyage à Méroé. Paris, 1823, in-4°.
— Voyage à l'Oasis de Thèbes. Paris, 1822, in-4°.
Cailliaud (Fréd.) Recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Egypte. Paris, 1837, in-4°.
Cajot. Antiq. de Metz, etc. Metz, 1768, in-8°.
Callimaque. Quæ supersunt edidit Blomfield. Lond., 1815, in-8°.
Calpurnius. Eclogiæ XI recog. Beck. Lipsiæ, 1803, in-8°.
Calvo. Abbaye de Santa-Maria de las Huelgas (espagnol), in-8°.
Cambden. Britannia. London, 1772, in-fol.
Cambry. Monuments celtiques, ou recherches sur le culte des pierres. Paris. 1805, in-8°.
Cameron. The baths of the Romans. London, 1772, in-fol.
Camper (P.). Discours sur les moyens de représenter les diverses passions qui se manifestent sur le visage (trad. par Quatremère d'Isjonval). Utr., 1791 et 92, in-4°.
Canat (Marcel). Notice sur l'église de Saint-Dezert, in-8°, atlas in-fol.
Cancellieri Franç. Del Discobolo scoperto nella villa Pallombara. Roma, 1806, in-8°.
— Notizie delle due statue di Marforio e di Pasquino. Roma, 1789, in-8°.
Canéto (l'abbé). Monographie de la cathédrale d'Auch, in-12.
Canina. L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. (Voy. *Mem. Rom.* II. p. 119).
Canini (G. A.) Iconographia da G. A. Canini, ed. M. A. Canini. Rom., 1669.
Canngieter. De gemma Bentinkiana. Leyden, 1774, in-8.

Canova. Lettera sui i quattro Cavalli di Venezia.
Cantu (Cesar). Archæologia, 1 vol. in-8°.
Capmartin de Chaupy. Découverte de la maison de campagne d'Horace, Rome, 1787, 3 vol. in-8°.
Carbognano. Descrizione topografica dello stato presente di Constantinopoli. Bassano, 1794, in-4°.
Cardinali. Interno un antica inscrizione Christiana. (Att. dell' Acc. Rom. di Archeologia. t. III.)
Carelli Diss. eseg. int. oll' origine ed al sistema della sacra archit. presso i Greci Napoli, 1831, in-4°.
Carmoly. Itinéraires en terre sainte, du XIII au XVIII° siècle, in-8°.
Carpounier, Descamps et *Le Maistre d'Anstaing.* Vitraux de la cathédrale de Tournay, in-fol.
Carter (John). Ecclesiastical costume, in-8°.
Carter (Owen B.). Vitraux peints de la cathédrale de Winchester (en Anglais), in-4°.
Carter. The ancient architecture of England. Lond., 1795, 1816, 2 vol. in-fol.
Capitolinus. Voy. *Scriptores hist. Augustæ...*
Caristie. Plan et coupe du Forum et de la Voie-Sacrée. Paris, 1821, in-fol.
— Notice sur l'état actuel de l'art d'Orange et des théâtres antiques d'Orange et d'Arles. Paris, 1839, in-4°.
Carl . Degli anfiteatri e particolarmente del Flavio di Roma. Milano, 1788, in-4°.
— Sopra un antico bassorilievo rappr. la Medea d'Euripide, 1785.
Carloni. Bassirilievi Volsci. Voy. *Becchetti.*
Caryophilus. De Thermis Herculanis nuper in Dacia detectis. Mantua, 1739, in-4°.
— De marmoribus antiquis. opusc. c. diss. IV. Trj. a l Rh. 1743, in-4°.
Casanova (J.) Abhandlung ueber verschied. denkmaeler der kunst, zu Dresden. Leipz., 1771, in-8°.
Casaubon. Voy. *Scriptores hist. Aug.*
Cassas. Grandes vues pitt. des principaux sites et monuments de la Grèce... (accomp. d'une explication par Landon). Paris, 1813, in-fol.
— Voyage pittoresque de la Syrie (accomp. d'un texte rédigé par Laporte-Dutheil, J. G. Legrand et Langlès). Paris, 1799.
Cassini. Pitture antiche ritrovate nello scavo aperto 1780. Roma, 1783.
Cassiodore. Opera omnia, op. et st. J. Garetii. Rothomagi, 1679, in-fol.
Castell. Villas of the ancient illustr. London, 1728, in-fol.
Castellan. Lettres sur la Morée. Paris, 1820, 3 vol. in-8°.
Castiglioni. Mém. géogr. sur la partie orientale de la Barbarie. Milan, 1826.
Cattaneo. Equejade monumento antico di bronzo... Milano, 1819, in-4°.
— Osservazioni sopra un frammento ant. di bronzo rappr. Venere.
Catulli. Carmina, illustr. a Fr. Gu. Doering. Lips. 1788-91, in-8°.
Caumont (A. de). Cours d'antiquités monum., Caen et Paris, 6 vol. in-8° avec 6 atlas in-4°.
— Statistique monum. du Calvados, 4 vol. in-8°.
— Abécédaire ou rudiments d'archéologie, 1 vol. in-8°.
Cavaceppi. Raccolta d'antiche statue. Roma, 1768-72, in-fol.
Cavalleriis. Anti quar. statuarum urbis Romæ, I et II liber. Rom., 1585, in-fol.
Caveda. Essai sur les divers genres de l'architecture espagnole (en espagnol), in-8°.
Caylus. Recueil d'ant. égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. Paris, 1752-67, 7 vol. in-4°.
— Recueil de peintures antiques d'après les dessins coloriés de P. P. Bartoli. Paris, 1757, in-fol.
— Mémoire sur la peinture à l'encaustique. Paris 1755, in-8°.
— Dissertation sur le tombeau de Mausole. (Mém. de l'acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXVI.)
— Les boucliers d'Hercule, d'Achille et d'Enée. (Mémoires de l'acad. des Inscr., t. XXVII.)
— Réflexions sur quelques chapitres du XXXV° livre de Pline.
— Réflexions sur les chapitres du XXXIV° livre de Pline. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XXV.)
— Mémoire sur les pierres gravées. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XIX).
— Eclaircissements sur quelques passages de Pline. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XIX.)
Cayon (J.). L'Eglise des Cordeliers à Nancy. Nancy, 1842, in-8°.
Cedrenus. Compend. historiar. Paris, 1647, in-fol.
Cella (Della). Viaggio da Tripoli alle frontieri occidentali dell'Egitto. Gen. 1819, in-8°.
Chaix. Essai sur les monuments antiques et du moyen âge du département de Vaucluse, in-8°.
Chalon (R.). La tour de Sainte-Waudru, à Mons, in-8°
Chambers. Sculptured monuments (en anglais), in-fol.
Chambray (Fréard de). Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Paris, 1702, in-fol.
Champoiseau (Noël). Essai sur les ruines romaines qui existent à Tours et dans les environs.
Champollion Figeac. Résumé complet d'Archéologie. P. 1825-26; 2 vol. in-32.
— Antiquités de Grenoble, Gren. 1807, in-4°.
Champollion (le Jeune). Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques. Paris, 1822, in-8°.
— Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens, Paris, 1824, in-8°.
— Lettres à M. le duc de Blacas. Paris, 1824-26, in-8°.
— Lettres écrites d'Egypte et de Nubie. Paris, 1833, in-8°.
— Panthéon égyptien, Paris, 1822, 1823, in-4°
Chandler. Inscriptiones antiquæ. Oxonii, 1774, in-fol.
Chapuy. Vues pittoresques des cathédrales françaises. Paris, 1823, in-4°.
— et *Didron.* Allemagne monumentale et pittoresque, in-fol.
— et *Didron.* Italie pittoresque et monumentale, in-fol.
Chardin. Voyages. . . (édition donnée par Langlès). Paris, 1811, in-8°.
Charpentier. Description historique de l'église métropolitaine de Paris, 1767, in-fol.
Chasteigner (de). Essai sur les lanternes des morts, in-8°.
Chau (de la). Sur les attributs de Vénus. Paris, 1776, in-4°
Chaudruc de Crazannes. Notice sur les antiquités de Saintes, (Mediolani Santonum). Paris 1817, in-8°.
Chausse (de la). Mich. Ang. — Romanum museum. Romæ, 1747, in-fol.
— De insign. pontif. th. 2. (Thes. antiq. Rom. V).
— De Vasis (Thes. VII.)
Chevalier (Nic.). Recherches curieuses d'antiquités. Utr., in-4°.
Chiese principali di Europa. Milano, 1824, in-fol.
Chifflet. (Voy. *Macarius*). Abraxas seu apistopistus quæ est antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio. Anvers, 1647, in-4°.
Chladni. Cœcilia.
Choerilus. Quæ supersunt illustravit Naeckius. Lips., 1817, in-8°.
Choiseul-Gouffier. Voyage pittoresque. Paris, 1780-1824, in-fol.
Chorrier (N.). Recherches sur les antiquités de la ville de Vienne. Nouv. édition augmentée par Cochard. Lyon, 1828, in-8°.

Choulant. De locis Pompeï ad rem medicam facient. Lips., 1823, in-4°.
Christ. Abhandlungen von der literatur und kunstwerke, vornehmlich des alterthums (publiés par *Zeune*. Leipz., 1776), in-8°.
— Super signis, in quibus manus agnosci antiquæ in signis possint.
— (Commtr. Lips. litter. I). De murrhinis vet., Lips., 1743. in-4°.
Christie. Disquisitions upon etruscan vases. London, 1806, in-fol.
—Disquisitions upon the painted greek vases. L., 1815, in-4°.
Christodore. Voy. *Antholog*.
Ciampi (Seb.). Descrizione della casa di Cipselo. Pisa, 1814.
Ciampini Vetera monument. Rom., 1747, in-fol.
Ciampini. Vetera monimenta. Rom., 1690, in-fol.
— Synopsis de sacris ædificiis a Constantino constructis. Rom., 1591, in-fol., et 1693, in-8°.
Ciceron. Opp. animadv. criticis instruxit Ch. Dan. Beck. Lips., 1795-807, in-8°.
Cicognara. Storia della scultura. Ven., 1813-18. in-fol.
Cipriani. Sui dodici obeslischi egizziani che adornano la citta di Roma. Rom., 1823, in-4°.
Cirot (l'abbé). Notice sur l'église Saint-Seurin de Bordeaux, in-8°
Clair (H.). Les monuments d'Arles antique et moderne, in-8°.
Clapier. (V. *Boettiger*.)
Clarac. Musée de sculpture, Paris, 1826, in-8°, avec pl. in-4°.
— Mélanges d'antiquités grecques et romaines. Paris, 1830, in-8°.
— Description du M. R. des antiques du Louvre. Paris, 1820, in-12.
— Sur la statue antique de Vénus Victrix. Paris, 1822, in-4°.
Classical Journal, 1810-29, in-8°. Voy. *Valpy*.
Clarcke, architectura ecclesiastica Londini. Lond., 1820, 2 vol. in-4°.
Clarke (W.). Pompéi. Lond., 1833, in-8°.
Clarke. Travels in various parts. of Europe, Asia and Africa. Lond., 1810-23, in-4°.
— Greek marbles dep. in the pub. libr. of Cambridge. 1809, in-8°.
Claudien. Opp. recens. perpet. annot. illustravit Konig. Gôttingæ, 1808, in-8°.
Clément (d'Alexandrie). Opera. A. J. Pottero. Oxfort, 1715, in-fol.
Clérisseau. Antiquités de Nismes, Paris, 1778, in-fol.
— Vues de Rome.
Cochard. (V. *Chorrier*.)
Cochet (l'abbé). Les églises de l'arrondissement de Dieppe, 2 vol. in-8°.
—Les églises de l'arrondissement du Havre. 2 vol. in-4°.
Cochin. Observations sur les antiquités d'Herculanum. Paris 1757. in-8°.
Cockburns. Pompeji illustrated with picturesque views. London, 1827, in-f°. Voy. *Donalson*.
Cockerell. Antiquities of Athens. London, 1830, in-fol.
— Statue della favola di Niobe sit. nella prima loro disposione. F. 1818.
Voy. aussi Marbles of the Britisch Museum, t. VI.
Coetghebuer. Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables des Pays-Bas. Gand, 1827, in-fol.
Coling (James). Gothie ornaments, in-4°.
Collection of fine G. vases of James Edwards, Lond. 1815. Collection des peintures antiques, qui ornaient les palais, thermes, etc., des emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin. R., 1781.
Collezione di tutte le antichità nel M. Naniano. Ven., 1815, in-fol.
Columella. Ed. Ress. Flensb. 1793, in-8°.
Combe Taylor. Ancient marbles of the British Museum, 6 parties, Lond. 1812-1830. Voy. aussi *Cockerell* et s.
— A Description of the collection of an. terra cottas in the Brit. M. L. 1818.
— Veterum populorum et regum nummi qui in museo Britannico asservantur. Londini, 1814, in-4°.
— Commentationes Soc. Gott. Goetting, 1779-1839, in-4°.
Coney. Engravings of ancient cathedrals, and other public, buildings, en France, Holland, etc, London, 1829-31, in-fol.
Contini. Iconographia villæ Tiburtinæ Hadriani, Cæsaris, olim a P. Ligorio. . . Romæ, 1751, in-fol.
Contucci. M. Kirch. Ærea illustrata notis *Contucci*. R. 1763-65, 2 vol. in-fol.
Corippus. De laudibus Justini Minoris (corporis historiæ byzantinæ nova appendix, Rome, 1777, in-fol.).
Cornevon. . . .
Corpus juris civilis. rec. G. Ch. Gebauer et editionem curavit G. A. Spangemberg. Goett. 1776-97, in-4°.
Corsi. Delle pietre antiche, ed. sec. Rom., 1833, in-8°.
Corsini. Hercules quies et expiatio in arnesiano marmore expressa. Roma, 174. in-fol.
— Dissertationes agonisticæ (IV) Florentiæ, 1747, in-4°.
Cortenovis. Sopra una inscrizione greca d'Aquileja, con i disegni di alcune altre antichità. Bassano, 1792, in-4°.
Costaz. Sur la peinture des Egyptiens. (Mém. de l'Exp. d'Egypte, t. III.).
Coste (Cl. L.). Sur l'origine des diptyques consulaires. (Mag. Enc. 1802. t. II, 1803, V.)
Coste. (P). Architecture arabe, monuments du Caire, in-fol.
Cotman (J.). The architectural antiquities of Normandy, engraved by yohn Cotman, accompanied by historical and descriptive notices by Dawson Turner. Lond. 1820, 21, 2 vol. in-fol.
Cotman (John-Sel.). The architectural antiquities of Normandy, London, 1828, in-fol.
Cottingham, The chapel of king Henry the seventh at Wistminster. London, 1822, in-fol.
Couchaud. Eglises byzantines en Grèce, in-4°.
— Voyage en Grèce, in-4°.
Courcy (Pol de). Nobiliaire de Bretagne, in-4°.
Cousineri. Voyage dans la Macédoine, Paris, 1831, in-4°.
— Essai sur les monnaies d'argent de la ligue achéenne. Paris, 1825, in-4°.
Coussemaker (de). Ancienne lettre sur l'abbaye de Bourbourg, in-8°.
Cousseau (Mgr.). Notice historique sur l'église N.-D. de Lusignan, in-8°.
Crawfurd. Sur Boro-Budor dans Java. (Transactions, of the Bombay society, t. II, p. 154.)
Crazannes (de). Notice historique et descriptive de l'ancienne cathédrale de Montauban, in-8°.
Crelle. Archiv. für die Baukunst. Berlin, 1830, in-4°.
Creuzer. Commentationes herodoteæ. Leipz, 1818, in-8°.
— Symbolik und mythologie der alten Volker. Darmstadt, 1834, in-8°.
— Zur gemmenkunde, antiche geschnitten steine vom Grabmahl der heiligen Elisabeth in der nach ihr genannten kirche zu marburg. Leips., 1834, in-8°.
— Zur Geschichte Altroemisch cultur am oberrhein und Neckar. 1833, in-8°.
— Zur gallerie der alten dramatiker, auswahl inedischer Griechischer thonge fässige der gross her-

zogth. Badisch. Sammlung in Karlsruhe, 1836, in-8°.
Croix (*Sainte-*). Examen critique des historiens d'Alexandre. Paris, 1804, in-4°.
— Sur les ruines de Babylone.
— (Mém. de l'académie des inscriptions, t XLVIII.).
— Des anciens gouvernements fédératifs. Paris, 1798, in-8°.
Cros-Mayreville. Les monuments de Carcassonne, in-8°.
Crosnier (l'abbé). Eléments d'archéologie, 1 vol. in-18.
— Iconographie chrétienne, 1 vol. in-8°.
— Les écoles d'architecture au moyen âge, broch. in-8°.
Crozat. Recueil d'estampes, avec descriptions par Mariette. Paris, 1729, in-fol.
Croze Magnan. Voy. *Musée français.*
Crozes (Hipp.). Monographie de la cathédrale d'Alby, in-12.
Cunego. Vues des édifices antiques de Rome, d'après les dessins de M. Clérisseau.
Cuper. Apotheosis seu consecratio Homeri. Amsterdam, 1683, in-4°.
Cyprianus (E.). De pulchritudine Christi, etc., Gob. 1708.
Cyriacus. Inscriptiones seu epigr. Græca et Latina reperta per Illyricum. Romæ, 1747, in-fol.

D

Dalberg. Ueber meteor cultus im alterthum. Heidelberg, 1811, in-8°.
Dale (Ant. Van). Dissertationes IX, antiquitatibus quin et marmoribus, cum Romanis tum Græcis illustrandis inservientes. Amstelodami, 1702 et 1743, in-4°
Dallavay. Observations en englisch architecture, 1834, in-8°.
Dallaway. Anecdotes of the arts in England. London, 1800, in-8°.
(Trad. en français avec des observations par *Millin.* Paris, 1807.)
— Of statuary and sculpture among the ancients with some account of specimens preserved in England. London, 1816, in-8°.
Dalton. (R.). Antiquities and views in Greece and Egypt. London, 1751-1781, in-fol.
Daly (César). Revue d'architecture, in-4°.
Dandré-Bardon. Costume des anciens peuples. Paris 1772, in-4°.
Dangerfield. Sur les grottes boudhistiques de Baug. (*Voy. Transactions of the Bombay society.* II)
Daniel (les frères). Hindoo excavations in the Montains of Ellora. Lond., 1803, in-fol.
— Antiquities of India. Lond., 1799-1808, in-fol.
— Oriental scenery, or views in Hindostam. Lond., 1795-1808, in-fol.
Danville. Notice des Gaules, in-4°.
— Abrégé de géographie ancienne. 3 vol. in-12.
Darnalt. Les antiq. de la ville d'Agen. Paris, 1606, in-8°.
Dassy (l'abbé). Abbaye de St-Antoine, en Dauphiné, in-8°, atlas in-4°.
Dati. Della pittura antica. Fir. 1667, in-4°.
David (Emeric). Voy. *Musée français.*
— Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes. Paris, 1805, in-8°.
David (Emeric). Histoire de la peinture au moyen âge, in-18.
Davies. Ancient rites and monum. of the monastical and cathedral church of Durham, etc. 1672, in-8°.
— Refrinted in the antiquities of Durham abbey. 1767, in-12.
Davy. On the interior of Ceylon. London, 1821, in-4°.
Debacq. Métaponte. (Voy. *de Luynes*).
— Décade philosophique et littéraire (la). Paris, 1794-1807, in-8°.

Debaecker. Eglises du moyen âge dans les villages flamands du nord de la France, in-4°.
Delacroix. Recherches archéologiques sur les monuments de Besançon, in-8°.
Delagardette. Les Ruines de Pœstum. Paris, an VII, in-fol.
Delamare (l'abbé). Essai sur la véritable origine et sur les vicissitudes de la cathédrale de Coutances, in-4°.
Delepierre (Octave). Collection des principaux monuments de Bruges, in-fol.
Dellaway. Observations en english architecture. London, 1806, in-8°.
Delsaux. L'église Saint-Jacques, à Liége, in-4°, atlas in-fol.
Demanet (le colonel). Cours de construction, 1 vol. in-8°, atlas in-fol.
— Mémoire sur l'architecture des églises, in-8°.
Demetrius. De elocutione liber, ed. J. G. Schneider. Altenb., 1779, in-8°.
Demidoff (le prince Anatole de) et *A. Durand.* Excursion archéologique en Russie, in-fol.
Demosthènes. Opp. ed. G. H. Schaefer. Lond., 1827, in-8°.
Dempster (Thomas). De Etruria regali, ed. Th. Coke. Fir., 1723, in-fol.
Denon. Voyage dans la Haute et Basse Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte. Paris, 1802, in-fol.
Denon (le baron). Monuments des arts du dessin. Paris, 1829, 4 vol. in-fol.
Denys d'Halicarnasse. Opp. omnia, cura J. J. Reiskii. Lipz., 1774-77.
— Fragmenta ab A. Majo restituta. Mediol., 18... in-4°.
Description de l'Egypte. Paris, 1809-1820, in-fol.
Derand (Fr.). L'architecture des voûtes. Paris, 1742, in-fol.
Desfontaines. (Voy. *Peyssonnel.*)
Desgodets. Les édifices antiques de Rome, 1re édition, Paris, 1682; 2e édit., Paris, 1779, in-fol.
Devals (aîné). Monuments historiques de Montauban, in-8°.
Deville. Essai histor. sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville. Rouen, 1827, in-4°.
On doit encore à cet antiquaire des ouvrages sur Château-Gaillard, sur les tombeaux de la cathéd. de Rouen, sur le château de Tancarville et sur le château d'Arc.
Devilliers. Recherches sur les bas-reliefs astronomiques des Egyptiens. Paris, 1817, in-4°.
Dezobry. Rome au siècle d'Auguste, 4 vol. in-8°.
Dicearque. (Voy. Geographiæ veteris scriptores Græci minores).
Diderot. Correspondance inédite. Paris, 1831, in-8°.
Didron. Histoire iconographique de Dieu, in-4°.
Didron et *P. Durand.* Manuel d'iconographie chrétienne, 1 vol. in-8°.
Dillon. Travels trough Spain. Lond., 1782, in-4°.
Dio Cassius. Ed. H. S. Reimarus. Hamb., 1750-52, in-fol.
Diodorus Siculus. Biblioth. histor. ex rec. Wesseling, cura Heynii et Euringii. Biponti, 1793-1800, in-8°.
Diogène Laerte. De vitiis philosophor. libri X. Instr. Hübner. Leips., 1828-31, in-8°.
Dion (Chrysostome). Orast. ex recens. et cum animadvers. J. J. Reiskii. Lips., Sommer, 1784.
Dionigi (Mariani). Viaggi in alcune citta del' Lazio. Roma, 1800-12, in-fol.
Dissen. Explicatio Pindari.
Dissertazioni dell' Accademia Romana di archæologia. Roma, 1821-1840, in-4°.
Dissertazioni della pontificale Academia Romana di archæologia. Rom., in-4°, plusieurs vol.
Dodwell. Classical and topographical Tour through Greece. London, 1819, in-4°.

— Vues et descriptions des ruines cyclopéennes ou pélasgiques en Grèce et en Italie. Londres, 1834, in-fol.
— Alcuni bassirilievi della Grecia. Roma, 1812, in-fol.
Dœring. Comment. de alatis imaginibus. Gothæ, 1785, in-4°.
Dolomieu. (Voy. *Mus. Nap*, I, p. 44).
Donaldson. (Voy. *Ant. of Athens*).
Donati. De' Dittici. degl. antichi. Lucca, 1723, in-4°.
Donato. Roma vetus ac recens. Amsterdam, 1694, in-4°.
Donnet (Mgr). Notice archéologique sur la cathédrale de Bordeaux, in-8°.
Dorow. Notizie intorno alcuni vasi etruschi. (Mem. Rom. t. XIV).
— Voyage archéologique dans l'ancienne Etrurie (traduit de l'allem. par M. Eyries). Paris, 1829, in-4°.
— Morgenländische alterthuemer. Wiesb., 1820-21, in-4°.
— Einführung in eine abtheilung der vasensammlung des K. mus. Berlin, 1833, in-8°.
— Opfer stätten und Grabhügel der germ. und Roemer am Rhein. Wiesbaden, 1819-20, in-4°.
— Denkmale aus den alt. Germanischer und Roemischer zeiten in den Rhein. Westphal. provinzen, 1823, in-4°, fig. in-fol.
— Roem. alterthuemer bei Neuwied. 1827, in-8°.
Dorville. Sicula. Amst., 1764, in-fol.
Drake (F.). Eboracum, or the history and antiquities of the city of Kork, etc., 1736, in-fol.
Drouin (Léo.). Types de l'architecture religieuse dans la Gironde, in-fol.
Dubois. Choix de pierres gravées antiques, égyptiennes et persanes. Paris, 1817, in-4°.
— Catalogue d'antiquités de *Choiseul-Gouffier*.
— Description des objets d'art qui composent le cabinet du baron Denon (Monuments antiques). Paris, 1826, in-8°.
Dubois Maisonneuve. Introduction à l'étude des vases. Paris, 1816-19, in-fol.
— Peintures des vases antiques vulgairement appelés étrusques, tirées de différentes collections, et gravées par A. Clener, accompagnées d'explications par A. L. *Millin*. Paris, 1808-10, in-fol.
Ducange. Historiæ Byzantinæ, 1680, in-fol.
— Familiæ Byzantinæ, t. I.
— Descriptio urbis Constantinopolis, t. II.
Ducange (Charles Dufresne). Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis. Lugd., 1688, in-fol.
— Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis. Parisiis, 1733-36, in-fol.
Ducarel. Antiquités anglo-normandes, traduites par A. Lechaudé d'Anisy. 1823, in-8°.
Dugdale. Monasticon anglicanum, 8 vol. in-fol.
Dulaure. Description des principaux lieux de France. Paris, 1788-89, in-12.
Dumége. Rapport sur les antiquités découvertes à Nérac. Toulouse, 1833, in-4°.
Dumersan. Description des médailles antiques du cabinet de feu M. Allier de Hauteroche. Paris, 1829, in-4°.
— Notice des monuments exposés dans le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du roi. Paris, 1838, in-8°.
Dumont. Détails des plus intéressantes parties d'architecture de Saint-Pierre de Rome. Paris, 1763, in-fol.
Dupasquier et *Didron*. Monographie de l'église de Brou, in-4°, atlas in-fol.
Duplessis. Histoire de la ville et des seigneurs de Coucy. 1728, in-4°.
— Histoire de l'église de Meaux. 1730, in-4°.
Durand. Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes. Paris, 1800, in-fol. (Voy. *Legrand*.)
Duranville (Léon de). Notices sur des villes et églises diverses de la Normandie. in-8°.
— Notice sur l'abbaye royale de N.-D. de Bonport, in-8°.
Dureau de la Malle. Poliorcétique des anciens, avec un atlas de 7 planches. Paris, 1819, in-8°.
— Province de Constantine. Recueil de renseignements pour l'expédition ou l'établissement des Français dans cette partie de l'Afrique septentrionale. Paris, 1837, in-8°.
— Recherches sur la topographie de Carthage. Paris, 1835, in-8°.
Dusevel. Description de l'église de Corbie, in-4°.
Dussieux. Recherches sur la peinture en émail, in-8°.
Dutens. Explication de quelques médailles grecques et phéniciennes. Paris, 1773-76, in-4°.
Duval et *Jourdain*. Stalles de la cathédrale d'Amiens, in-8°.
— Portail Saint-Honoré, cathédrale d'Amiens, in-8°.
— Les sibylles, in-8°.

E

Ecclesiologist. (Revue archéologique, en anglais), in-8°.
Eckhel. Sylloge I nummorum veter. Wien., 1786, in-4°.
— Nummorum veterum anecdot. Wien., 1786, in-4°.
— Doctrina nummorum veterum. Wien., 1792-98, in-8°.
— Catal. M. Cæsarei Vindobonensis. Vindobonæ, 1779, in-fol.
— Choix de pierres gravées du cabinet impérial des antiques, représentées en 40 planches. Wien., 1788, in-fol.
Eggeling. Mysteria Cereris et Bacchi. 1682.
Eglises, châteaux, beffrois et hôtels de ville de la Picardie et de l'Artois, 2 vol. in-8°.
Eichorn. De gemmis sculptis Hebr. (Comment. Soc. Gott. rec. t. II).
— De deo sole invicto Mithra. (Comm. Soc. Gott. rec. t. III.)
— Marmora Palmyrena. (Comment. S. G. R., t. VI.)
Eichstaedt. Prolusiones. Iena, in-4°.
Elien. Var. Hist. ed. Coray. Paris, 1805, in-8°.
Emele. Beschreibung Mainz. M., 1825, in-8°.
Engel. Commentatio de expeditionibus Trajani. Wien., 1794, in-8°.
Engravings with a descriptive account of Egyptian mon. in the british Museum collected by the French institute in Egypt and surrendered to the british forces.
Ennius. Annalium libri XVIII. Fragmenta, illustrata opera et studia E. S. Lips., 1825, in-8°.
Episcopius (Jan de Bischop). Signorum veterum icones.
Ernesti. Archæologia litteraria. Leipzig, 1768, in-8°. (2e édition revue et augm. par G. H. *Martin*, *ibid.* 1790, in-8°.)
Ersch. Encyclopädie (allgem.) der wissenschaften und künst. Leipz., 1818, in-4°. (Voy. *Gruber*.)
Erskine. Account of the Cave Temple of Elephanta. (Transactions of the Bombay society, t. I.)
Eschine. Op. omnia, illustr. J. H. Bremius. Turici, 1823-24, in-8°.
Eschyle. Tragœdiæ VII. Cura Ch. G. Schütz. 1808-21, Halæ, in-8°.
Estrangin (fils). Etudes sur Arles, Aix, 1838.
— L'amphithéâtre romain à Arles. Marseille, 1837.
Estrayer. Not. hist. sur la cathéd. de Châlons-sur-Marne. Châl., 1842, in-8° de 76 pag.
Etienne (de Byzance). De urbibus c. comment. Abr. Berkelii. Lugd. Bat., 1688, in-fol.
Etienne (Henri). Thesaurus Græcæ linguæ. 1572, in-fol. (Voy. *Barker*.) La nouvelle édition publiée par Didot n'est pas encore terminée.

Etymologicum magnum, auctum opera Fr. Sylburgii, ed. nova corr. Schæferi. Lips., 1816, in-4°.
Eumenius. Pro restaur. schol. edidit Hardouin. Voy. aussi *Panegyrici veteres.*
Eunapius. Vitas Soph. et fragm. historiar. illustravit Boissonnade. Amst., 1822, in-8°.
Euphorion. Fragmenta. (De Euphorionis Chalc. vita et scriptis.) Gedani, 1823, in-8°.
Euripide. Opp. omnia, cura A. Mathiæ. Lips., 1813-24, in-8°.
Eusèbe. Preparatio evangelica. Parisiis, 1628, in fol.
— Vitæ Const. lib. IV. Cantabr., 1720, in-4°.
Eustache. Comm. in Homerum. Basil., 1559-60, in-fol.
Eustache. Classical tour through Italy. London, 1821, in-8°.
Evans. Voy. Angell' sculptured Metopes. Lond., 1826, in-fol.
Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouv. français. Architecture, sculpture, inscriptions mesurées, dessinées, recueillies et publiées par A. Blouet, A. Ravoisie, Alph. Poirot, F. Trezel et Fred. de Gournay. Paris, 1831-37, in-fol.
Expl. inscr. obsc. in amuleto. Heidelb., 1832, in 8°.

F

Faber. (Jo.). In imagines illustrium ex F. Ursini bibliotheca, commentarius. Antuerp., 1606, in-4°.
Fabretti (Raph.). Syntagma de columna Trajani. R., 1683, in-fol.
Fabretti. Inscriptiones antiquæ. Rom., 1702, in-fol.
Fabricius. Bibliogr. antiquaria. Hambourg, 1760, in 4°.
Fabroni. Dissert. sulle statue appartenenti alla favola di Niobe. Firenze, 1779.
— Della Gemma obsidian., in-8°. (Giornale de' letterati, Pisa.)
Facius. Collectaneen zur Griech. u. Röm alterthumskunde. Coburg, 1805, in-8°.
Falbe. Recherches sur l'emplacement de Carthage, par M. Falbe. Paris, 1833, in-8°.
Falconet. Sur la statue de Marc-Aurèle. Amst., 1781, in-4°.
Falconieri. De pyramide C. Cestii Epistola. (Voy. *Thes. ant. Rom.* IV).
Fallue. Histoire politique et religieuse de l'église métropolitaine et du diocèse de Rouen, 4 vol. in-8°.
Fanelli. Atene Attica. Venise, 1704, in-4°.
Fauris de Saint-Vincent (A). Mém. sur les antiq. et curiosités de l'église cath. de Saint-Sauveur d'Aix. Aix, 1818, in-8°.
— Mém. sur les antiq. et curios. de la ville d'Aix. Aix, 1818, in-8°.
— Notice des monum. antiques conservés dans le Muséum de Marseille. Marseille, 1805, in-8°.
Fauris de Saint-Vincent (J). Mémoire sur les monnaies et les monum. des anciens Marseillais. 1771, in-4°.
Faye (de la). Recherches sur la préparation que les Romains donnaient à la chaux. Paris, 1777.
Fazello. De rebus siculis. 1558, in-fol.
Fea (C.). Sull' Arena e sul Podio dell' anfiteatro Flavio. Roma, 1813, in-8°.
— Osser. intorno alla celebre statua detta di Pompeo. Roma, 1812, in-8°.
— La basilica di Constant. sbandita della via sacra per lettera del Av. Fea. Roma, 1819, in-8°.
— Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle antich. di Roma. R., 1816, in-8°.
— Descrizione di Roma antica e moderna. Roma, 1821, in-8°.
— Sopro il Pantheon di M. Agrippa. 1791, in-8°.
— Annotazioni alla Mem. sui diritti del principato sugli antichi edifizi sacri e profani. Con un appendice in cui si dimostra che il Pantheon e tutto opera di M. Agrippa. Roma, 1816, in-8°.
— L'integrita del Pantheon rivendicata a M. Agrippa. 2 ed. Roma, 1820, in-4°.
— Sulle rovine di Roma. (Storia dell' arti. t. III. Voy. *Vinckelmann*).
— Relazione di un viaggio ad Ostia. Roma, 1802, in-8°.
— Alcune osserva. sopra gli antichi porti d'Ostia. Roma, 1824, in-8°.
— Nuova descr. dei mon. ant. ed oggetti d'arte nel Vaticano e nel Campidoglio. R., 1819, in-8°.
— L'Egitto conquistato dall' imp. Cæsare Ott. Aug. sopra Cleopatra e M. Ant. rappr. nel musaico di Palestrina. Roma, in-8°.
— Osserv. sui monumenti che rapp. Leda. Roma, 1821, in-fol.
Fecht. De forma faciei Christi apud veteres Christianos. 1706, in-8°.
Félibien. Monuments antiques. Paris, 1690, in-4°.
— Plans et descriptions de deux maisons de campagne de Pline (le Laurentin et la maison de Toscane), avec des remarques. Nouv. édit. Londres, 1707, in-8°.
Ferber. Briefe aus wälschland. Prag., 1773, in-8°, traduites en français avec des observations par Dieterich, sous le titre de Lettres minéralogiques sur l'Italie. Strasb., 1776, in-8°.
Fergusson (James). The Rock-Cut temples of India texte in-8°, atlas in-fol.
— An essay on the ancient topography of Jerusalem, in-8°.
Fériel. Résumé d'archéologie, in-18.
Fernow. Voy. *Winckelmann.*
Ferrara (Guilio). Storia et descr. de princip. teatri ant. e moderni. Milano, 1830, in-8°.
Ferrarii (Octav.). De re vestiaria libri VII. Patavii, 1614, in-4°.
— Thes. ant. Rom. VI.
Ferrario (Jules). Costume ancien et moderne. Milan, 1815, 13 vol in-4°.
Ferrusac (d'Audebard, baron de). Bulletin universel des sciences. Paris, 1825 et années suivantes, in-8°.
Festus (S. P.). De verborum significatione, emend. Ott. Müller. Lipsiæ, 1840, in-8°.
Feuerbach. Der Vaticanische Apoll. Nuremberg, 1833, in-8°.
Ficoroni. Le Vestigia e rarità di Roma antica. Rom., 1744, in-4°.
— Gemme ant. litteratæ. Roma, 1757.
— Piombi antichi. Roma, 1740, in-4°.
— De larvis scenicis et figuris comicis. Romæ, 1754, ed. 2.
Figrelius. De statuis illustr. Romanorum. Holmiæ, 1656, in-8°.
Filiari. (Voy. *Giorn. dell' Ital. letteraria. Padova*, t. XIV.)
Finati. (Voy. R. M. *Borbonico.*)
Fiorillo. Geschichte der mahlerei. Gœtt., 1806, in-8°.
— Kleine schriften artistischen inhalts. Leipz., 1803-6, in-8°.
— Das vermeinte grabmal. Homer's. Leipz., 1794, in-4°.
— Versuch ueber die Patina. Kunstblatt, 1832, n. 97 et 101.
Fischer. Monuments de l'architecture et de la sculpture du moyen âge dans l'empire d'Autriche. Vienne, 1817, in-fol.
Flangini. L'Argonautica di Apollonio Rodio. Roma, 1791-94, in-4°.
Flaxman. Lectures on sculpture. New. edition. Lond., 1838, in-8°.
Florez. La España Sagrada. Madrid, 1747-70. (Continuée par le P. Risco et le P. Hernandez.)
Floridi. Sopra il vaso app. eratere.

Foggini. Sopra una patera Etrusca. (Diss. dell' acc. di Cortona, t. II.)
Fons Mélicoq. (de la) Cité picarde au moyen âge, in-8°.
Fontana. L'anfit. Flavio. La Haye, 1725, in-fol.
Fontana. Il tempio di Vaticano. Roma, 1694, in-fol.
Fontanini. Discus argenteum. Roma, 1727, in-8°.
Forbin. Voyage dans le Levant. Paris, 1819, in-fol.
Forcellini. Totius latinitatis Lexicon. Lipsiæ, 1835, in-fol.
Forchhammer. De pyramidibus commentatio. Lips., 1838, in-4°.
Forster. Observations sur le temple de Diane à Ephèse. (Mémoires de *Cassel*, t. I.)
Forster. Liber singularis de bysso antiquorum. Lond., 1776, in-8°.
Fortoul. De l'art en Allemagne. Paris, 1842, 2 vol. in-8°.
Fosbrooke. Encyclopædia of antiquities. Londres, 1823, 2 vol. in-4°.
Fossati. Rapporto intorno te tombe di Tarquinii e di Vulcia. (Annali dell' inst. di Corr. arch., t. I.) Roma, 1829.
Fourier. Recherches sur les sciences et le gouvernement de l'Egypte. (Tome III de la description de l'Egypte.)
Fraguier. Sur la galerie de Verres. (Mém. de l'académie des inscriptions, t. IX.)
Franchetti. Storia e descrizzione del duomo di Milano. Milano, 1821, in-4°.
Fredenheim. E. M. R. Sueciæ antiq. statuarum series. 1794, in-fol.
Freeman (Edward). An essay on the origin and development of window tracery in England, in-8°.
— History of architecture, in-8°.
Freher. Sapphirus Constantii imp. Heidelberg, 1681, in-4°.
Freminville (de). Antiquités du Finistère. 1828, in-8°.
— Antiq. du Morbihan. 1822, in-8°.
— Antiq. des Côtes-du-Nord. 1832, in-8°.
Fritsch. Mor. (Voy. *Champollion Figeac*, Résumé complet de l'archéologie.)
Froehlich. Annales compendiarii regum et rerum Syriæ. Vienne, 1754, in-fol.
Frontinus. De aquæductibus urbis Romæ commentarius. Ed. Poleni. Patavii, 1722, in-4°.
Fuchs. Die acht Gœtter der Wochentage an einem bei Mainz gefundenen altar. Mainz., 1773, in-4°.
Fulvius (Andreas). Antiquitates urbis Romæ. Rome, 1525, in-fol.
Fundgruben des Orients. Vienne, 1809-1819, in-fol.
Furietti. De musivis. Roma, 1752, in-fol.
Fyot. Histoire de l'église cathédrale et abbatiale de Saint-Etienne de Dijon. 1696, in-fol.

G

Gaertner. Ansichten der am meisten erhaltenen monumente Siciliens. Stutt., 1822, in-fol.
Gaetano (A. Com.). Mazzuchellianum M. A. Com. Gaetano ed. atque illustr. V., 1761-63, in-fol.
Gaetano. Prospetto dei scavi di Pompeï. Napoli, in-8°.
Gaetano d'Ancona. Illustraz. del gruppo di Ercole colla cerva scoperta in Pompeï nel. 1805.
Gail. Le Philologue. Paris 1814-28, in-8°, avec atlas in-4°.
Gaillabaud. Monuments anciens et modernes, in-4°.
Galeotto. Mus. Odescalcum. R., 1747-1751, in-fol.
Galeria Giustiniana. Roma, 1651, 2 vol. in-fol.
Gallien. Opera omnia. Kühn, edit. curav. Lips., 1821-25, in-8°.
Gally-Knight (H.). Saracenic et borman remains to illustrated the norman in Sicily. Lond., 1838, in-fol.
Gally-Knight. An archit. tour in Normandy. Lond., 1836.
(Il a paru une traduction de ce livre dans le *Bulletin monumental*, an 1838.)
Gandy. (Voy. *Gell, Pompejana.*)
Gargiulo. Raccolta de monumenti piu interessanti del R. museo Borbonico. Napoli, 1825, in-4°.
— Collez. delle diverse forme de vasi italo-greci. Nap., 1822, in-4°.
Gaspar. Histoire de la ville d'Orange. Or., 1815, in-8°.
Gaspard (B.). Notice de Grigny et de son abbaye, in-8°.
Gau (Voy. *Mazoïs.*). Antiquités de la Nubie. Paris, 1822-27, in-fol.
Gay Rokewode (John). Painted chamber. (Grande salle peinte du palais royal de Westminster.) In-fol.
Gazzera. Descrizzione dei monumenti Egizi del R. museo Egizio. Torin. 1824, in-4°.
Gedicke. (Voy. *Platon.*)
Geier et *Gorz.* Chefs-d'œuvre de l'architecture romane des bords du Rhin, in-fol.
— Abbaye de Laach (allemand), in-fol.
Gell (W.). The itinerary of Greece. Lond., 1810, in-4°.
— Argolis. Lond., 1818, 1 vol. in-4°.
— The Geography and antiquities of Ithaca. Lond., 1807, in-4°.
— Narrative of a journey in the Morea. L., 1823, in-8°.
— The itinerary of Greece. London, 1819, in-8°.
— Itinerary of the Morea. London, 1817, in-8°.
— Pompejana; the topography, edifices and ornaments of Pompeji, with plates engraved from his drawings; and descriptions by J. P. Gandy. London, 1817-19, in-4°.
— Probestücke von städte mauern des alten Griechenlands. München, 1831, in-4°.
Genelli. Das theater zu Athen. Berlin, 1818, in-4°.
Geoffroy Saint-Hilaire. Recherches au sujet de quelques fragments. Par., 1833, in-4°. (Nouv. Ann. du mus. d'hist. nat.)
Georgi. Voy. de O. Torreen à Surate, traduit de l'allemand. Rostoch, 1765, in-12.
Georgius Domen. Mem. sopra Atys. Roma, 1737, in-4°.
Gerhard. Antike Bildwerke, in-fol. et in-4°.
— Rapporto intorno i vasi Volcenti. (Ann. d. Inst. III.)
— Ueber die metall. spiegel der Etrusker. Berlin, 1838, in-4°.
— Etruskische spiegel. Berlin, 1839, in-4°.
— Sformate immagini di bronzo. (Voy. *Bull. Inst.* 1830.)
— Della basilica Giulia. Roma, 1823, in-8°.
— Berlins antiken Bildwerke. Berlin, 1837, in-8°.
— Venere Proserpina. Fiesole, 1826, in-8°.
— Neapels antike bildwerke. Stuttg. 1828, in-8°.
— Del dio Fauno e de suoi seguaci. Nap., 1825, in-8°.
— Dionysos u. Semele. Berl., 1833, in-4°.
— Hyperborische Roemische studien.
— Prodromus. München, 1828, in-4°.
Gerlach. (Voy. *Salluste.*)
Gesser. L'art de peindre sur verre, in-4°.
— Histoire de la peinture sur verre, in-4°.
Gessert. Geschichte der glas mahlerei. Lipz., 1839, in-8°.
Giacchetti. Iconologia Salvatoris et karilogia præcursoris, etc. Rom., 1628, in-8°.
Gibbon. Decline and fall of Roman empire. Lond., 1777-88, in-4°.
Gibelin. Sur la statue antique dénommée le Gladiateur de Borghèse. (Mém. de l'Inst. nat., t. II.)
Gilbert. Descript. histor. de l'église roy. de Saint Denis. Paris, 1815, in-12.
— Descript. histor. de l'église cathédrale de Notre-Dame de Rouen. Rouen, 1816, in-8°.
— Descript. hist. de l'église Saint-Ouen de Rouen. Rouen, 1822, in-8°.

— Description histor. de l'ancienne église de Saint-Riquier en Ponthieu. 1836, in-8°.
— Descript. histor. de la cathéd. de Saint-Pierre de Beauvais. 1829, in-8°.
— Descript. histor. de la cathédrale d'Amiens. 1833, in-8°.
— Descript. histor. de l'église de Notre-Dame de Reims. 1825, in-8°.
— Descript. histor. de l'église cathéd. de Chartres. Chartres, 1824, in-4°.
— Descript. de la basilique métrop. de Notre-Dame de Paris. 1811, in-8° broch.; et *Mag. encyclop.*, 1812.

Gilii. Architettura di S. Pietro in Vaticano, etc. Roma, 1812, in-fol.

Ginzroth. Die wagen und fahrwerke der Griechen und Roemer. 1817, Munchen, in-4°.

Giornale Arcadico. Roma, 1819 et années suivantes, in-8°.

Giornale dell' Italiana letteratura. Padova, 1802-10, in-8°.

Gli ornati delle pareti e di pavimenti delle stanze dell' antica Pompeji incise in rame. N., 1808, 2 vol. in-fol.

Girardot (E. de). La cathédrale de Bourges, in-12.
Girault-Duvivier. Encyclopédie élémentaire de l'antiquité. Paris, 1830, 4 vol. in-12.
Girault de Prangey. Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris, in-4°.
— Choix d'ornements moresques de l'Alhambra, in-fol.
Glocker. De gemmis Plinii, in primis de topazio. Bresl., 1824, in-8°.
Godard (l'abbé). Cours d'archéologie religieuse, 1 vol. in-8°.
— Histoire et tableau de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, in-8°.
— Essai sur le symbolisme architectural, in-8°.
Goede. England, Wales, Irland und Schottland. 1805, 3 vol. in-8°.
Goeller. De situ et origine Syracusarum. Leipz., 1818, in-4°.
Goens (Van). Diatriba de cenotaphiis. Trajecti, 1763, in-8°.
Goethe. Zur Farbenlehre. Stuttg., 1818, in-8°.
— Propyläen. Tübingen, 1798-1801.
— Ueber Kunst und alterthum. Stuttg., 1816-32.
Goetting. Gelehrte Anzeiger. Goett., 1753-1840, in-8°.
Gœttling. (Voy. *Hermès*, in-32.)
Goldicutt. Specimens of ancients decorations from Pompeii. London, 1825, in-8°.
Goltzius.. Thesaurus rei antiquariæ. Antuerp., 1618, in-fol.
— Icones imperatorum. Antuerpiæ, 1645, in-fol.
— Opera omnia. Antuerpiæ, 1645, in-fol.
Gordon. Itinerarium septentrionale. Lond., 1727, in-fol.
Gori. Museum Florentinum. Flor., 1731-1742, in-fol.
— Inscriptiones antiquæ. Flor., 1726-43, in-4°.
— Museum Etruscum. Flor., 1737-43, in-fol. (Voy. aussi *Passeri.*)
— Musei Guarnacci, antiqua Mon. Etrusca. Flor., 1744, in-fol.
— Museum Cortonense a Er. Valesio, A. F. Gorio et Rod. Venuti illustr. 1750, in-fol.
Symbolæ litter. Decas I. Flor., 1748-53. — Decas II. Romæ, 1751-54, in-8°.
— Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ. Florentiæ, 1727, in-fol.
— Thesaurus vet. diptychorum consularium et ecclesiasticorum; opus posth. cum add. J. B. Passeri. Fir. 1759, in-fol.
— Dactyliotheca ant. M. Zanetti. Venetiis, 1750, in-fol.
— Dactyliotecha Smithiana. Venet., 1767, in-fol.
— Thesaurus gemmarum astriferarum. F., 1750, in-fol.
— Novus thesaurus gemmarum veterum. Romæ, 1797, in-fol.
Goro von Agyafalva. Wanderungen durch Pompeii. Wien., 1825, in-fol.
Gothofred. Voy. *Corpus juris civilis et codex Theod.*
Gough. Sepulchral monument in Great Britain, 1786, in-fol.
Goze. Cathédrale d'Amiens, in-4°.
Grævii. etc., Thesaurus antiquitatum Græcarum et Romanarum. Trajecti ad Rh. 1694, 39 vol. in-fol.
Graham. Maria. Journal of à residence in India. Edinburgh, 1812, in-4°.
Grandidier. Essai historique sur l'église cathédrale de Strasbourg. Strasbourg, 1780, in-8°.
Grangent, Durand (C.) et *Durent* (J.). Descrip. des monum. antiq. du midi de la France. Paris, 1819, in-fol.
Gratiolius. De præclaris Mediolani ædificiis quæ Ænobardi cladem antecessêrunt. Med., 1735, in-4°.
Graulhié. Sur les âges d'or et d'argent, d'airain et de fer. Paris, 1810, in-8°.
Graves. Notice archéologique sur le départ. de l'Oise, 1803, in-8°.
Grégori Rech (P.). Hist. sur les congrég. hospit. des Frères Pontifes ou constructeurs de ponts. Paris, 1818, in-8°.
Gretzer. De sancta cruce. Ingost. 1616, in-fol.
Grindlay. Remarks on certain sculptures in the cave temples of Ellora. (Voy. *Transactions of the R. Asiath. Soc.*, t. I).
Grivaud de la Vincelle. Antiquités gauloises et romaines. Paris, 1807, in-4°.
Grobert. Description des pyramides de Ghizé (Desc. de l'exp. d'Egyp. t. II).
Groddeck. Antiquarische Versuche. Lemb., 1800, in-8°.
Gronovius. Thesaurus Græcarum antiquitatum. Lugd. Bat., 1697, in-fol.
Grose et *Astle.* Antiquarian Repertory. Londres, 1807, 4 vol. in-4°.
Grosson. Recueil des antiques et monuments marseillais. Marseille, 1773, in-4°.
Grotefend. Voy. *Dorow*, Morgenlandischer alterthuemer. Amalthea; t. I, II.
Grouet, Ameublements historiques, in-8°.
Grueneisen. Ueber die Ursachen und Gränzen der kunsthasses in den drei ersten Jahrh. n. Chr. (Kunstblatt. 1831.)
Grund. (J. J.). Die mahlerei der Griechen. Dresden, 1810-11, in-8°.
Gruter. Corpus Inscr. Heidelb., 1601, in-fol.
Grysar. De Dor. comœdia. Köln., 1828, in-8°.
Guarini (Raimondo). In veterum monumenta nonnulla commentaria. Neapoli, 1820, in-8°.
Guarnacci. Origine Italiche. Rome, 1767-71, 3 vol. in-fol.
Guattani. Monumenti antichi inediti. (1784-89. 1805, in-4°).
— Roma antica, 1795. N. édition. Roma, 1805, in-4°.
— Monum. Sabini. Roma, 1727, in-8°.
— I piu celebri quadri ruiniti nell' appartem. Borgia del Vaticano. Roma, 1820.
— Fanti scritti di Carrare. (Mém. Rom. di Arch. t. I.)
Guazzesi. Sopra gli anfiteatri Toscani, e principalemente l'Aretino. (Voy. *Diss.* dell' Acc. di Cort. t. II).
— Tutte le raccolte opere insieme. Pisa, 1776, in-4°.

Guénébault. Dictionnaire iconographique, 2 vol. in-8°.

Guéranger (Dom). Essai historique sur l'abbaye de Solesmes, in-8°.

Guezber. Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, in-8°.

Guichard. Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, etc. Lyon, 1581, in-4°.

Guigniaut. Religions de l'antiquité. Paris, 1825-40, 3 vol. in-8°. (Voy. *Creuzer*.)

— Le dieu Sérapis. Paris, 1828, in-8°.

Guilari. Relazione degli escavamenti fatti nell' amfiteatro di Verona l'anno 1817. Ver., 1818, in-8°.

Guilhermy (de). Monographie de l'église abbatiale de Saint-Denis (Tombeaux et figures historiques), in-18.

Guilhermy (le baron de), et *Fichot*. Monographie de l'église de Saint-Denis. (Statues), in-18.

Guillon. Sulle XVI colonne Corintie antiche stanti in Mil. M. 1812, in-8°.

Gumpperberg. Atlas Marianus, sive de imaginibus Deiparæ, etc. Mon., 1657, in-12.

Gurlitt. Allgemeine Einleitung in das studium der schönen kunst des alterthums. Magd. 1799, in-8°.

— Archaeologische schriften, herausgegen ben von Corn. Müller. Altona, 1831, in-8°.

— Ueber die Gemmenkunde. Magdeb., 1798, in-8°.

— Ueber die Mosaik. Magdeb. 1798, in-8°.

— Versuch ueber die Bustenkunde. Magdeb 1800, in-4°.

— Fragment einer archaeol. abhandl. ueber Hercules. Magd., 1801, in-4°.

Gutensohn. Monumenti della rel. christiana. Roma, 1821-3-26, in-fol. (Voy. aussi *J. M. Knapp*).

Gutherii Jac. De jure Manium, seu de ritu, more et legibus prisci funeris, libri III. Paris, 1615, in-4°.

Gyllius. De topogr. Constantinopoleos. Lugd., 1562, in-8°.

H

Habel. Voy. Annalen des Vereins für naussische alterthumskunde

Hadrava. Ragguagli di var. scavi e scoperte di antich. fatte nell' isola di Capri. Napoli., 1793, in-8°.

Hagen (A.). De Herculis laboribus. Regim. 1827, in-8°.

Hagen (von der). Briefe in die heimat. Breslau, 1818-21, in-8°.

Hagenbuch. De diptycho Brixiano Boëtii consulis. Turici, in-4°.

Hager. Illustrazione di uno zodiaco orientale. Milano, 1811, in-fol.

Halfpenny (J.). Fragmenta vetusta or the remains of ancient buildings in York. York, 1807, in-4°.

Halfpenny (Jos.). Gothic ornaments in the cathedral church of Yorck. York, 1795, in-4°. Paru en 1800.

Hall (James). Essay on the origin, history and principles of gothic architecture. London, 1813, in-8°.

Hall. Encyclop.

Hallische allgemeine zeitung. Halle, 1840, in-4°.

Hamberger. Vitri historia ex antiquitate eruta. (Comm. Soc. Sc. G. t. IV.)

Hamilton. Remarks on several parts of Turkey. part. 1, Ægyptiaca. Lond., 1809.

Hammer. (von). Topographische ansichten. Wien, 1811, in-4°.

—Cpolis und der Bosphorus. Pesth., 1822, in-8°.

—Umblick auf einer reise von Epel nach Brussa. —Pesth, 1818, in-4°.

— Mithriaca. Paris, 1833, in-8°.

Hancarville (d'). Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, à Naples. 1766-67. 4 vol. in-fol.

Harding. Gothic ornaments, selected from various buildings in England and France. London, 1831, in-4°.

Hardouin. Opera selecta. Amst., 1709, in-fol.

— Interpretationes pretiosissimorum aliquot antiquitatis monumentorum. Amst., 1752, in-fol.

Hartmann. Die hebräerin am Putztische. Amst., 1809-10, in-8°.

Hase. Rapport de M. Hase sur les bas-reliefs découverts par M. Texier près du village de Bogez-Ken dans l'Asie-Mineure, près de l'emplacement de Soandres, ville antique de la Cappadoce. (Journal des Savants, 1836).

— Leo. diac. Paris, 1817, in-fol.

Hase. Verzeichniss der alten und neuen bildwerke in den sälen der Königl. Antiken sammlung zudresden. Dresden, 1833, in-12.

Hase. (H). Nachweisungen für reisende in Italien. Leipz., 1821, in-8°.

Hasse. Zeitgenossen. Leipz., 1828-33, in-8°.

Haus (Marchese). Saggio sul tempio e la statua di Giove in Olympia. Palermo, 1814, in-4°.

Hausmann. Comment. de confectione variorum antiquor. fictilium quæ vulgo Etrusca appellantur. Götting., 1824.

— De arte terr. conficiend. veterum, imprimis Græcorum et Romanorum. Gotting., 1819, in-4°.

Haüy. Traité des caractères physiques des pierres précieuses. Paris, 1817, in-8°.

Havercamp. M. Wildianum Amsterdam, 1740, in-8°.

Hawke et *Godart-Faultrier*. Tapisserie de S. Florent près de Saumur, in-4°.

Hawkins. Voy. *Combe*, description of ancient marbles.

Hawkins (John Sidney). An history of the origin and establishment of gothic architecture.... and an inquiry of the mode of painting upon staining glass, as practised in the ecclesiastical structures of the midle ages. Londres, 1813, in-8°.

Hazé. Notices sur les antiquités et les monuments du Berri, in-4°.

Hebenstreit. De antiq. Rom. per Africam repertis, 1733, in-4°.

Heeren. Geschicthe der classischen literatur, im mittelalter. Gött., 1822, in-8°.

— Hist. Werke. Gött., 1821-30, in-8°.

— De commerciis urbis Palmyræ, ex monumentis Gött., 1832, in-4°.

— De Ceylone Insula. Commentatio. Goett., 1832, in-4°.

— Ideen ueber die politik d. atten Wet. Goett., 1824, 20, in-8°.

Hefner. Costumes du moyen âge, in-4°.

Heffter. Die Goetter dienste auf Rhodus im alterthume. Zerbst., 1827-29, in-4°.

Heger. Der tempel d. Minerva zu Athen. Darmstadt, in-fol.

Heideloff. Ornementation du moyen âge (allemand et français), 3 vol. in-4°.

Heindorf. Voy. *Platon*.

Heinrich. Comm. quo hermaphroditorum origines et causæ explicantur. Hamb. 1805, in-4°.

Héliodore. Æthiopica. ed. Coray, Paris, 1804, in-8°.

Hemsterhuis. Lettre sur une pierre gravée du cabinet de Smeth. Amst. 1762, in-4°.

Herder. Persepolis. eine muthmassung. (Stuttgart, 1827, in-24.)

— Persepolitanische briefe.

— Wie die alten den tod gebildet? aus den zerstreuten blättern.

— Hermes. Leipzig, 1819-31, in-8°.
Hermippe. Fragmenta. Bonnæ, 1831, n-8°.
Herodien. Histor. libri VIII e recens. F. A. Wolfii. Halæ, 1792, in-8°.
Hesiode. Opp. A. Bern. Zamagna. recus. Lips., 1785, in-4°.
Hesychius. (Al.) Lexicon Græcum c. notis. rec. P. Alberti. et Dan. Runcken. Lugd. Bat., 1746-66, in-fol.
Heyne. Priscæ artis opera quæ Constantinopoli exstitisse memorantur. (Comm. Gott. t. XI).
— Serioris artis opera quæ sub imper. Byzant. facta memorantur. (Commentat. Soc. Gott. XI.)
— De interitu operum tum antiquæ tum serioris artis quæ Constantinopoli fuisse memorantur. (Commentat. Gott. XII.)
— Alexandri Sev. imp. religiones miscellas probantis judicium. (Opusc. Acad. VI. p. 273.)
— De vestigiis domesticæ religionis patriique ritus in artis Etruscæ operibus. (Novi Comm. Soc. Gott. t. V.)
— Monumentorum Etruscæ artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio. (Ibid. IV, V.)
— Samml. Antiquar. aufsätze. Leipz., 1778-79.
— Opuscula academica. Götting., 1785-1812, 6 vol. in-8°.
— Academische Vorlesungen ueber die Archæologie der Kunst des alterthums. Braunschweig, 1821, in-8°.
— Monumentorum et operum artis antiquæ Byzantii ante novam Romam conditam recensus. (Com. S. G. rec. t I.
— Ueber den kasten des Cypselos; eine Vorlesung. 1770, in-8°.
— Vasorum fictilium litteratorum et ectyporum genus. (Comm. Soc. G. rec. t. I.)
— Artium tempora. (Opus. ac. t. V.).
— De genio sæculi Ptolemæorum. (Opusc. acad.)
— De artis fingendi et sculpendi corruptelis ex religionibus peregrinis et superstitionibus profectis. (Opus acad.).
— Serioris artis opera quæ sub imper. Byzant. facta memorantur. (Comm. S. Gott. XI).
— Artes ex Constantinopoli nunquam prorsus exsulantes. (Commentat. Gott.).
— De auctoribus formarum quibus dii in priscæ artis operibus effecti sunt. (Commentat. Gott. VIII.)
— Das vermeinte Crabsnal Homer's.
— Urbis Alexandriæ et Ægypti res et vicissitudines sub imperatoribus Romanis ad tempora sua revocatæ. (Comment. Societ. Gotting. recent. t. II.)
Hippocrate. Opera omnia. Cura C. C. Kuhn. Lips., 1825, in-8°.
Hirt (A.). Baukunst nach den Grundsaetzen der alten. B., 1809, in-fol.
— Die neu aufgefundenen Aeginetischen bildwerke. (Litterarische analekten. n° 111.)
— Geschichte der bildenden kunste bei den alten. Berl., 1833, 1 vol. in-8°.
— Sur la peinture des anciens. (Mém. de l'Acad. de Berlin, 1804.)
- Der Tempel Salomonis. Berlin, 1803, in-4°.
— Ueber die baue Herodes des grossen, ueber haupt und ueber seinen tempel bau zu Jerusalem in besondere. (Abhandt. der Berl. Akad., 1816-1817.
— Von den pyramiden. Berl., 1815, in-4°.
— Ueber die Canon in der bildenden kunst. (Abh. der Berliner Akad., 1814-1815.)
— Ueber die bildung der Ægyptischen gottheiten. Berl., 1824, in-4°.
— Tempel der Eph. Diana. Berlin, 1809, in-4°.
— Kunst bemerkungen auf einer reise nach Dresden und Prag. Berlin, 1830, in-8°.
— Zur Würdigung der von dem Gen. freih. von Minutoli eingebrachten sammlung. Ægypt. alterthümer. Berl., 1823, in-8°.
— Der tempel des Kap. Jupiter.
— Ueber die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern.
— Die ruinem von Tschilminar. (Abh. der Berliner Akad., 1812-1813.)
— Ueber die bildung des nakten bei der alten. (Abhandl. der K. ak. zu Berlin, 1820.)
— Bilderbuch fur mythologie. Berl., 1805 et 1817, in-4°.
— Ueber das bildness der alten. (Abh. der Berl. Acad. 1814-1815.)
Hirtius. De rebus a Cæsare gestis commentarii ex recens. S. Clarke. Glascuæ, 1750, in-4°.
Hittorff. De l'architecture polychrôme chez les anciens.
— Architecture antique de la Sicile. Paris, J. Renouard, 1827, in-fol. (Voy. *Zanth*.).
— Antiq. inédites de l'Attique. Paris, 1832.
Hoare Colt. Hints to travellers in Italy. Lond., 1815, in-12.
Hobhouse. A Journey through Albania. London., 1813, in-4°.
— Historical illustrations of the fourth canto of Childe-Harold. London, 1818, in-8°.
Hodges. Select views of antiq. in India. London, in-fol.
Hoeck. Creta. Götting. 1823-29, in-8°.
— Vet. Mediæ et Persiæ monumenta. Gotting., 1817, in-8°.
Hohenhausen (V.). Alterthuemer Daciens. Vienne, 1775, in-4°.
Hoffstadt. Principes du style gothique, in-8°, atlas in-fol.
Holstenius. Epistola de fulchris s. verubus Dianæ Ephesiæ. (Thes. antiq. Græc. t. VII.)
Homère. Opp. ex recensione Fr. A. Wolfii. Lips., 1804-7, in-8°.
Hope (Th.). The costume of the ancients, London, 1809, 2 vol. in-4°.
— Hist. de l'architecture, 1839, 2 vol. in-8°.
Horace. Opp. recens. ed. F. H. Bothe. Heib., 1820, in-8°.
Horcel.
Horsley. Britannia Romana. London, 1732, in-fol.
Hosking. Account of some architectural and sculptural remains at Pœstum. (Archeol. Britanica. t. XXIII.)
Houel. Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malthe et de Lipari. Paris, 1782-88, 4 vol. in-fol.
Hudson. (Voy. *Scylax*.)
Hudson Turner. Domestic architecture of the midle ages, in-8°.
Hughes. Reise durch Sicilien und Griechenland. Iena, 1821, in-8°. (traduit de l'Anglais).
Hugo. Geschichte d. Röm. rechts. Berl., 1830, in-8°.
Humboldt (W. de). Ueber vier Ægyptische Löwenköpfige bildsäulen in den hiesigen kön. antiken Sammlungen. (Abh. der Berl. Akad. 1825.)
Hunt. Exemplar of Tudor architecture, adapted to modern habitations. London, 1829, in-4°.
Hyperborische Roemische studien. Voy. *Gerhard*.

I

Ideler. Handbuch der Chronologie. Berl., 1831, in-8°.
Ikelton. Engraved illustrations of the principal antiquities of Oxfordshire from drawings by T. Mackenzie. 1823, in-4°.
Ikenii (Conr.) Antiquitates Hebr. secundum triplicem Hebr. statum. Bremæ, 1760, in-8°.
Ilgen. Opuscula. Erfurt, 1797, in-8°.
Illustr. imag. del. Th. Gallæus. 1598.

Illustrium virorum ut exstant in urbe expressi vultus cœlo Augustini Veneti. Roma, 1569, in-fol.
Illustrium imagines ex ant. marmoribus e bibliotheca Fulvii Ursini. Rom., 1569-1570, in-fol.
Inghirami (F.). Osservazioni sulle antich. di Selinunte illustr. del S. P. Pisani, 1825. (Monum. Etruschi Ser. VI.)
— Etrusco museo Chiusino del Prof. D. Valeriani. Fiesole, 1834, in-fol.
— Lettere di etrusca erudizione, 1829.
— Galeria Omerica. Fiesole, 1831, in-8°.
— Monumenti Etruschi, o di Etrusco nome, 7 vol. de texte in-4°, 6 vol. de planches in-fol. 1821-1826.
— Pitt. di vasi fittili. Fiesole. 1832, in-4°.
— Di alcuni toli sepolcrali. (Ann. dell' Inst. di corr. Arch. 1832, in-4°.
Ingram. Mémorial d'Oxford (en anglais), 2 vol. in-8°.
Instituto di correspondenza archeologica. Rome et Paris, 1829-1840, in-8°, avec pl. in-fol.
— 1. Annales.
— 2° Monumenti inediti.
— 3° Bulletino.
Ioniam antiquities. Lond., 1817-40, in-fol.
Isidore. Opp. omnia, recens. F. Arevalo. Romæ, 1797-1803, in-4°.
Isocrate. Oratt. et epp. studio Coray. Paris, 1806, in-8°.
Isæus. Cum Annott. J. Reiskii. Leips., 1770, in-8°.
Italinscky. Voy. *Tischbein*.

J

Jacquemin. Monographie de l'amphithéatre d'Arles, 2 vol. in-8°.
— Monographies arlésiennes, 2 vol. in-8°.
John. Jahrbücher (neue), für philologie u. pädagogik. Leipz., 1831-1840, in-8°.
Jakobs. Exercitationes crit. in scriptorum vet.... Leipz., 1796-97.
— Ueber den Reichthum d. Griechen an plastischen kunstwerken u. d. ursachen desselben. Münch. 1811, in-4°.
— Ueber die memnonien, leben und kunst der alten, Phil. vermischte schriften. Gotha, 1824-30, in-8°.
— Emendationes in epigrammata anthologiæ Græcæ. Leipz., 1793, in-8°.
— Ueber d. Gräber des Memnon. München., 1811, in-4°.
Jameson. Spicilegia antiquit. Egypti., etc. Glasguæ, 1720, in-8°.
Jenkins. Le nozzi di Paride ed Elena. Rom., 1775, in-4°.
Jenkins. Voy. *Antiq. of Athen.* (suppl.)
John. Ueber die Farben u. Gläser d. alten, ein beitr. zu V. minutoli's reise zum tempel di Jupiter. Berl., 1824, in-4°.
Jolimont (de). Les mausolées français. Paris, 1821, in-4°.
— Principaux édifices de la ville de Rouen, en 1825, in-8°.
Jollois. Sur les hypogées (Voy. *Description de l'Egypte*, t. I.)
Jomard. Voyage à l'Oasis de Syouah, rédigé d'après les matériaux recueillis par Drovetti et Cailliaud. Paris, 1823, in-fol.
— Recueil d'observations et mémoires sur l'Egypte ancienne et moderne, ou description historique et pittoresque des principaux monuments de cette contrée. Paris, 1830, in-8°.
Jonge (de). Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gravées du cabinet du roi des Pays-Bas. Leyde, in-8°.
Jorio (Andr. de). Metodo per invenire e frugare i sepolcri degli antichi. Napoli, 1824, in-8°.
— Guida di Pozzuoli. Napoli, 1830, in-8°.
— Viaggio di Enea all' inferno. Napoli, 1825, in-8°.
— Notizie sugli scavi di Ercolano. Napoli, 1827, in-8°.
— Guide pour la galerie des peintures anciennes. 2e édit. Naples, 1830, in 8°.
— Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano. Napoli, 1832, in-8°.
Joseph. Opp. omnia. ed. F. Oberthür. Lips., 1782-85, in-8°.
Journal of science and the arts. London, 1816-1840, in-8°.
Journal des Savants. Paris, 1816-40, in-4°.
Journal de l'Association archéologique (anglais), in-8°.
Journal de l'Institut archéologique (anglais), in-8°.
Jouve (l'abbé). Notice sur la cathédrale de Valence, en Dauphiné, in-8°.
— *Jubé de la Perrelle*. Etudes synoptiques sur la chronologie, la géographie, l'archéologie et la paléographie.
Jubinal (A.). Anciennes tapisseries historiées, 2 vol. in-fol.
— Recherches sur les anciennes tapisseries à personnages, in-8°.
— Tapisseries d'Aix, in-fol.
— Tapisseries de Bayeux, in-fol.
— Tapisseries de Beauvais et du Louvre, in-fol.
— Tapisseries de Berne, in-fol.
— Tapisseries de la Chaise-Dieu, in-fol.
— Tapisseries de Dijon et de Bayard, in-fol.
— Tapisseries de Nancy, in-fol.
— Tapisseries de Reims, in-fol.
— Tapisseries de Valenciennes, in-fol.
— Explication de la danse des morts peinte à la Chaise-Dieu, in-4°.
Judica. Le antich. di Acre scoperte. descritte ed illustrate dal Bar. G. Judica. Messina, 1819, in-8°.
Julius Valerius. Alexandr. Itinerarium. Francofurti, 1818, in-8°.
Junius Adr. De coma. Roterod., 1708.
Junii. De pictura veterum, libri III. Roterod., 1694, in-fol.
Junius (Franc.) Catalogus artificum.
Justin. Edid. Dübner. Lipsiæ, 1832, in-8°.
Juvenal. Recensuit Weber. Vimar, 1825, in-8°.

K

Kaempfer. Amœnitatum eroticarum politico-physicomedicarum fasciculi V. Lemgo, 1712, in-4°.
Kallenbach. Chronologie de l'architecture allemande (en allemand), in-8°, atlas in-fol.
Kanngiesser. Grundriss der alterthumswissenschaft. Halle, 1815, in-8°.
Kant. Kritik der Urtheilskraft. Berl., 1799, in-8°.
Kastner. Geschichte der mathematik. Goett. 1796-1800, in-8°.
Kephalides. Reise durch Italien u. Sicilien. Leipz. 1822, in-8°.
Keppel. Reise von Indien nach Gross Britannien.
Kerporter (Robert). Travels in Georgia, Persia, Armenia. London, 1822, in-4°.
Kestner. Rapporto intorno le pitture antiche di Tarquinia scoperte nel 1827, con un cenno di quelle scoperte in Chiusi. (Ann. dell' Inst. di Corr. Archéol. t. 1)
Keysler. J. G. Reisen. Hannov. 1780, in-4°.
Kinnard. (Voy. *Ant qq. of Athens*).
Kinneir. A Geogr. Memoir of the Pers. empire. London, 1813, in-4°.
Kircher. Œdipus Ægyptiacus. R. 1652-54, 3 vol. in-fol.
— Obeliscus Pamphilius., Rome, 1650, in-fol.
— Latium. Rome, in-fol. 1761.
— Vet. Latii antiqua vestigia. R., 1751.
— Vet. Latii antiquitatum amplissima collectio, R., 1771.

Kircheri. Sphinx mystagoga, Amstel., 1776, in-fol.
Kirchmann. De annulis liber singularis, Lubeck, 1672., in-12.
Klaproth. (Voy. *Minutoli antike glas mosaïk.*)
Klausen. Die abenteuer des Odysseus, aus Hesiodus erklärt. Bonn. 1834, in-8°.
Kleiner. Delineatio templorum... quæ in Vienna reperiuntur. August.-Vindelic., 1724, in-fol.
Klenze. Der Tempel des Olymp. Jupiters zu Agrigent. Stuttg., 1821, 1 vol. in-4°.
— Versuch einer wiederherstellung des toscanischen tempels. München., 1821. (Voy. aussi *Schorn*, beschreibung der glypt.)
— Tempel sculpturen von Selinunt.
— Kunstblatt., 1824.
Klotz. Ueber den nutzen und gebrauch der alten Geschnittenen steine. Altenb., 1768., in-8°. Voy. aussi *St-Clément.*
Klotz. Armoiries des architectes du Rhin, in-4°.
Knapp. (Voy. *Gutersohn Monumenti.*)
— Osservazioni generali su i monumenti sepolcrali di Vulcia e su alcuni altri della medisima specie. (Ann. dell' Instituto di corres. Arch. t. IV. Parigi, 1832.)
Knapp. Roem. Denkmale d. Odenvaldes. Heideld., 1813., in-8°.
Knight. On the worship of Priapus. London, 1786.
Knight. (Payne). Numi veteres civitatum, regum, Londini in museo Richardi Payne Knigts asservati. London, 1830, in-4°.
— On the large Silver Coins of Syracuse. (Arch. Britannica, t. XXIV.)
Knirim (F.). Die harz mahlerei der alten. Berlin, 1839, in-8°.
Koch. Observationes in loca quædam Homeri e Tacito illustrata. Marburg., 1823, in-4°.
Koehler. Geschichte der ehre der bildsaeulen bei den Griechen. Münch., 1820, in-4°.
— Mémoire sur les îles et la course consacrées à Achille. St-Pétersbourg, 1826, in-4°.
— Ueber zwei gemmen der K. K. sammlung zu Wien.
— Bemerkungen ueber die K. Kais. Sammlung von Geschn. Steinen, 1794, in-4°.
— Ueber die Ehre der Bildsäulen. (Schriften der Münchner Akademie vol. VI.)
— Masken, Ihr ursprung und neue auslegung einiger der merkwuerdigsten Pet. 1833, in-4°. (Mem. de l'Acad. Imp. des Sciences, t. II.)
— Descr. d'un camée du cabinet Farnèse. 1810.
— Description d'un vase de sardonyx antique gravé en relief. St-Pét., 1808, in-4°.
— Description d'une améthyste. St-Pét., 1798, in-4°.
— Médailles grecques de rois de la Bactriane. Pét., 1822. Suppl. 1823, in-4°.
Kœnig (J. M.). Beschreib. d. Röm. denkmaeler welche. in d. antiquar. Samml. zu Speyer aufbewahrt werden. Kaiserlaut. 1832, in-8°.
Koepfe. Kriegswesen.
Koeppen. Die dreigestaltete Hekate. Wien., 1823, in-4°.
Kopp. Palaeographia critica. Manh., 1827-1829, in-4°.
Kopp. Ueber entsthehung der Wappen. 1831.
Kosegarten. De prisca Ægyptiorum litteratura comment. Vimariæ, 1828, in-4°.
Krüger. Antiquités du roi de Prusse à Sans-Souci. Berlin, 1769.
Kruse. Hellas. Lipz., 1825-27, in-8°.
Kugler Ueber die polychromie. Berlin, 1835, in-8°.
Kühn. Voy. *Hippocrate* et *Gallien.*
Kunstblatt, Berliner. herausgg. von C. V. Toelken. Berlin, 1828-29. G., in 4°.
Kunstblatt. (Zum Morgenblatt. Voy. *Morgenblatt*).

L

Labacco (Ant.). Alcune notabili antiqu. di Roma. V., 1584.
Labarte (Jules). Histoire de l'art par les meubles, les bijoux et autres objets précieux, 1 vol. in-8°.
Laborde (Alex. de). Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica. Paris, 1802, in-fol.
— Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris, 1806-12, in-fol.
— Collection de vases grecs de M. le comte de Lamberg, 1813-1828, in-fol.
Labor e (Léon de la) et *Hinant.* Voy. dans l'Arabie. Paris, 1830, in-8°.
Laborde (de). Monuments de la France, 2 vol. in-fol.
Labrouste. (Voy. *Mazoïs.*)
Labruzzi. Via Appia illustr. Rom.
Labus. Museo della R. Accad. di Mantova. Mant., 1830-33, in-8°.
— Description du musée de Brescia. Milan, 1834. (Voy. *Visconti*)
Lacatte-Joltrois. Essais historiques sur l'église Saint-Remi de Reims, in-12.
Lachmann. Voy. *Walther von der Vogelweide.*
Lacour. Antiq. bordelaises. Bord., 1809, in-fol.
Lacroix et *Seré.* Moyen âge et renaissance, in-4°.
Lactance. Institutionum Epitome. Roma, 1754, in-8°.
Lagerlof. Suecia antiqua et hodierna, 1772, in-fol.
Lajard (F.). Nouvelles observations sur le grand bas-relief mithriatique. Paris, 1828, in-4°.
Lalande (de). Voyages d'un Français en Italie. Yverdun, 1769, in-8°.
Lambier. Histoire monumentaire des Gaules. Mons, 1804, in-8°.
Lami. Sopra le ciste mistiche. Roma.
Lamothe (Léonce de). Notice sur l'église de Saint-Macaire, in-8°.
Lampridius (Ælius). Scriptores historiæ Augustæ, Lugd. Bat., 1671, in-8°.
Lamy. Description de deux monuments anciens près la ville Saint-Remy, 1737, in-8°.
Landon. Numismatique du voyage du J. Anacharsis. Paris, 1818, in-8°.
Landseer. Sabaean researches. London., 1823, in-8°.
Lange. Vermischte schriften. Herausg. von Jacobs. Leipz., 1832, in-8°. Voy. aussi *Lanzi.*
Langlade. Album historique de la Creuse, in-4°.
Langley. Gothic architecture improved by rules and proportions. London, 1747, in-4°.
Langlez. Monuments anciens et modernes de l'Hindostan, en 150 planches. Paris, 1812, in-fol.
Langlois (l'abbé). Histoire du prieuré du Mont-aux-Malades, in-8°.
Langlois. Stalles de la cathédrale de Rouen, in-8°.
— Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne, in-8°.
Lanzi (L.). Notizie della scultura degli antichi e dei varii suoi stili. (Fies. sec. ed. 1824.) Il en existe une traduction allemande de *Lange.*
— Saggio di lingua Etrusca. Rome, 1789, in-8°.
— De vasi antichi dipinti chiamati etruschi, dissertazioni thre.
Larcher. Mém sur Vénus. Paris, 1775, in-4°.
— Sur les vases murrhins (Mem. de l'Acad. des Inscr., t. XLV).
Lasinio. Sculture del Campo Santo. Fir., in-fol.
Lassen. Commentatio de Pentapotamia indica. Bonn., 1827, in-4°.
Lassus et *Didron.* Monographie de la cathédrale de Chartres., grand in-fol.
Lasteyrie (de). Histoire de la peinture sur verre, in-fol.

Laurens (J. B.). Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque. Paris, 1840, in-8°.
Leake. Journal of a tour in Asia-Minor, with comparative remarks on the anc. and modern geography of that country. Lond., 1824, in-8°.
— Topogr. of Athens. Lond., 1821, in-8°.
— Travels in the Morea. Lond., 1830, in-8°.
Lebas (Ph.). Explication de quelques inscriptions trouvées à Tlemcen. Paris, 1837.
Lebeau. Remarques sur la description que fait Athénée d'une fête d'Alexandrie, donnée par Ptolémée Philadelphe. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. XXXI.)
Leblond. Sur les vases murrhins (Mém. de l'Acad. des Inscr. et belles-lettres., t. XLIII).
— Description des principales pierres gravées du cabinet du duc d'Orléans. Paris, 1780, 2 vol. in-fol.
Lebœuf (l'abbé). Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse. 4 vol. in-8°.
Lebrun. Théorie de l'architecture grecque et rom. Paris, 1807, in-fol.
Lecconi (L.). Del pavimento in mus. rinv. nel tempio di Fortuna Prenest. Roma, 1827.
Leclerc. Archéologie celto-romaine de l'arrondissement de Chatillon-sur-Seine. 18. ., in-4°.
Leclercq de la Prairie. Notice sur l'église et le château de Berzy, in-8°.
— Notice sur le théâtre Romain de Soissons, in-8°.
Leemans. Monuments égyptiens du musée d'antiques des Pays-Bas, publiés par les ordres du gouvernement, par le docteur C. Leemans. Leyde, 1839, in-fol.
— Lettre à M. Fr. Savolini sur les monuments égyptiens portant des légendes royales dans les musées d'antiquités de Leyde, de Londres et dans quelques collections particulières en Angleterre. Leyde.
Leguti Lorenzo. Descrizione del. . . Bologna, 1677.
Legrand. Galerie antique. Paris, 1807, in-fol. Publié de nouveau sous le titre de Monuments de la Grèce. Paris, 1808, in-8°.
Legrand d'Aussy. Les sépultures nationales, mémoire lu à l'Institut le 7 ventôse an VII.
Le Héricher. Avranchin monumental et historique, 2 vol. in-8°.
— *Bouet* et Ch. *Bourdon.* Mont Saint-Michel, in-fol.
Leibnitz. Opera omnia. Genève, 1768, in-4°.
Leich. De diptychis veterum diatriba. Leipzig, 1743, in-4°.
Leichtlen. Schwaben unter den Roemern (forschungen im gebiet der Gesch. deutschlands). Friburg., 1825, in-8°.
Lelgegreen. Alterthuemer in Nubien. aus dem Schwedischem uebersetzt. von *hermes.* Voy. *Kunstblatt.*, 1827, n° 13, 14, 15, 16.
Lenoir. Description historique et chronologique des monuments anciens de sculpture déposés au musée de Paris. Paris, 1806, in-8°.

Lenoir (Albert). Statistique monum. de Paris, in-fol.
— Antiquités mexicaines, in-8°.
Lenoir (Alex.). Monuments des arts en France, in-4°.
Lenormant (Ch.). Musée des antiq. égyptiennes. Paris, 1836-40, in-fol.
— et *de Witte*, élite des monum. céramographiques. Paris, 1837 et années suiv., in-4°.
Lenormant (Ch.) Eclaircissements sur le cercueil du roi memphite Mycerinus, traduits de l'anglais, et accompagnés de notes par Ch. Lenormant; suivis d'une lettre sur les inscriptions de la grande pyramide de Gizeh, par M. le D. Lepsius. Paris, 1839, in-4°.
— Sculptures d'Olympie. Bullettino dell' instituto di corrisp. (Arch. t. IV.)
— Elite de monuments céramographiques. Paris, 1838-1841, 20 liv. in-fol. (Voy. *de Witt*).
Lens (Ant.). Le costume de plusieurs peuples de l'antiquité. Liége, 1776, in-4°.
Lens. Le costume, ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité. Liége, 1776, in-4°.
Lenz. Die goettin von Paphos. Gotha, 1808, in-4°.
Leplat. Recueil des marbres antiques de la galerie du roi de Pologne à Dresde. Dresde, 1733, in-fol.
Leprevost (A.) Notice histor. et archéol. sur le départ. de l'Eure. Evreux, 1832, in-12.
— Notice sur Arques. Rouen, 1824, in 8° de 20 pl.
— Mémoire sur la collection des vases antiques de Bernay. 1832, in-8°.
Lepsius. Lettre sur les inscriptions de la grande pyramide de Gizeh. Paris, 1839, in-4° (Voy. *Lenormant*).
Leroux de *Lincy.* Histoire de l'hôtel de ville de Paris, in-4°.
Leroy. Achates Tiberianus. Paris, 1683, in-fol.
Leroy. Les ruines des plus célèbres monuments de la Grèce. Paris, 1770, in-fol.
Lessing. Laocoon oder uber die Grenzen der mahlerei und poesie. Berlin, 1788, in-8°.
— Antiquarische briefe. (Tom. V de ses œuvres.)
— Fragment ueber die Isische tafel.
— Wie die alten den tod gebildet. 1769. (Tome IV de ses œuvres.)
Lesson. Fastes historiques, archéologiques et biographiques du département de la Charente-Inférieure, 2 vol. in-8°.
— Histoire, archéologie et légendes des marches de la Saintonge, in-8°.
Letronne. Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte pendant la domination des Grecs et des Romains. 1823, in-8°.
— Essai critique sur la topographie de Syracuse. Paris, 1813, in-8°.
— Mémoire sur le monument d'Osymandias. Paris, 1831, in-4°.
— Lettre à M. J. Millengen sur une statue votive d'Apollon en bronze. (Ann. dell' Instituto, 1834.)
— Observations critiques et archéologiques sur l'objet des représentations zodiacales. Paris, 1824, in-8°.
— La statue vocale de Memnon. Paris, 1833, in-4°.
— Analyse critique du recueil d'inscriptions grecques et latines de M. le Cte de Vidua. Paris, 1828, in-4°.
— Essai sur les idées cosmographiques qui se rattachent au nom d'Atlas, considérées dans leurs rapports avec les représentations antiques de ce personnage fabuleux. (Bull. univ. de Férussac.)
— Sur le tombeau de Porsenna. Lettres à M. *Panofka.* (Ann. dell' Inst. di cor. Arch., t. I.)
— Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers, chez les Grecs et les Romains. Paris, 1836, in-8°.
— Appendice aux Lettres d'un antiquaire. Paris, 1837, in 8°.
— De l'invention de Varron. (Revue des Deux-Mondes, t. XXXII.) Voy. aussi *Strabon.*
Lettres archéologiques sur les antiquités d'Avanche (insérées dans le *Conservateur suisse*, I, VII).
Levesque. Sur les progrès successifs de la peinture chez les Grecs. (Mém. de l'Instit. nat., t. I.)
Levezow. Ueber die entwickelung des Gorgonen-Ideals. Berlin, 1833, in-4°.
— Ueber den Antinoüs. Berlin, 1808, in-4°.
— Ueber die fam. des hykomèdes. Berlin, 1804, in-4°.

— Jupiter imper. Berlin, 1826, in-4°.
— Ueber den raub des Palladium. Braunschweig, 1801, in-4°.
— De Juvenis adorantis signo. Berlin, 1808, in-4°.
Leviel. Traité de peinture sur verre. Paris, 17.., in-8°.
Libanius. Orationes et declamationes Ed. reisk. Altenb., 1791-97, in-4°. Voy. aussi *Petersen.*
Libicus. De sacris imaginibus dissert. Flor., in-12.
Licetus. De lucernis ant. reconditis. Dine, 1652, in-fol.
Licetus (Fort.). De annulis antiquis. Utini, 1652, in-fol.
— Ejusdem hieroglyphica, sive antiqua schemata gemmarum annularium. Patavii, 1653, in-fol.
Liebe. Gotha numaria. Amst., 1730, in-fol.
Ligorio. Pianta della villa Tiburtina di Adriano.
Ligth. Travels in Egypt, Nubia, Holyland. London, 1818, in-4°.
Linant. (Voy. *L. de Laborde*, voyage dans l'Arabie Pétrée.)
Lindsay (lord). Histoire de l'art chrétien, 4 vol. in-8° (en anglais).
Lingard (J.). The antiq of the anglo-saxon church. 1810, in-8°.
Lippert. Dactyliothecæ universalis chiliades. Leipz., 1755-1763. Voy. *Christ* et *Heyne*, auteurs de la description des empreintes de *Lippert.*
Lipse (Juste). De bibliothecis syntagma. Anvers, 1837, in-fol. (Trad. en français par Peignot.)
— De amphitheatr. Anvers, 1837, in-fol.
— De amphitheatris extra Romam. *Ibid.* Voy. aussi *Tacite.*
Lipsius (J. G.). (Voy. *Wacker.*)
Lobeck. Aglaophamus sive de theologicæ mysticæ Græcorum causis lib. III. Königsb., 1829, 2 vol. in-8°.
Lombardi. Saggio degli antichi avanzi della Basilicata. (Bull. dell' Instit. di cor. Archeologica. 1830.)
Lorain (P.). Histoire de l'abbaye de Cluny, in-8°.
Lorente. Mon. romano descubierto en Calahorra. Madrid, 1789.
Lottin (l'abbé). Notice sur les verrières peintes à l'église d'Ecommoy, in-8°.
Lucas (P.). Voyages dans le Levant. Paris, 1704-1719. (Publiés par Baudelot de Dairval, Fourmont et Banier.)
Lucatelli. Sopra il porto d'Ostia. (Diss. dell' Acc. etrusca di Corton., t. VI.)
Lucien. Opera ed. J. The Lehmann. Lipsiæ, 1822-28, in-8°.
Lucrèce. De rerum natura libri VI ad exempl. Gilb. Wakefieldi... adsunt R. Bentleji annot. Glasg. 1813, in-8°.
Lumisden. Remarks on the antiq. of Rome. 1797, in-4°.
Lupi. Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severi martyris epitaphium. Paris. 1734.
— Dissertazioni lettere ad altre opereste (publiées par les soins de P. Zacaria). Faenza, 1785, in-4°.
Luynes (le duc de). De la poterie antique. (Annali del Inst. di cor. archeol., t. IV.)
— Métaponte. Paris, 1833, in-fol.
— Sur la restitution du tombeau de Porsenna, par M. *Q. de Quincy.* (Ann. dell' Inst. arch., t. I.)
Lycophron. Alexandra sive Cassandra, ed. J. Potter. Oxon., 1697, in-fol.
Lyon (B. Edw.). Outlines of the egina marbles. Liverpool, 1829.
Lysias. Opp. quæ supersunt, cura J. J. Reiskii. Lips. Sommer, 1772, in-8°.
Lysons. Remains of two temples at Bath, and other Rom. antiq. discov. at Bath. London, 1802, in-fol.
— Figures of mosaik pavements discov. at Horkston in Lincolnshire. London, 1801, in-fol.
— An account of Rom. antiq. discov. at Woodches-ter in the county of Gloucester. Lond., 1797, in-fol.

M

Macarius. Abraxas, cum comm. Jo. Chifletii. Antverp., 1657.
Mackensie und Pugin. Specimen of gothic architecture. London, 1816, in-4°.
Macneil. Account of the caves of Canara, Ambola, and Elephanta in the East Indies. (Voy. *Arch. britann.*, t. VIII.)
Macrobe. Opp. omnia, cura L. Vulpii. Patav., 1736, in-8°.
Maffei (P. A.). Raccolta di statue antiche. Roma, 1704, in-fol.
Maffei (Scip.). Osservazioni letterarie che servono di continuazione al Giornale d'Italia. Verona, 1737-40, in-12.
— Degli anfiteatri e singolarmente del Veronese libri duo. Verona, 1728, in-12.
— Galliæ antiquitates quædam selectæ. Paris, 1733, in-4°.
— De amphit. et theatris Galliæ. (Inséré dans le tome V du Thesaurus antiq. de Polenus.)
— Verona illustrata. Ver., 1731-32, in-fol.
— M. Veronense, antiq. inscriptionum atque anagl. Collectio. Vérone, 1749, in-fol.
Magasin encyclopédique. Paris, 1792-1818, in-8°. (Voy. *Millin.*)
Magnan. Miscellanea numismatica. Rome, 1772-74, 4 vol. in-4°.
Mahé. Essai sur les antiq. du Morbihan. Vannes, 1826, in-8°.
Mai (Voy. *Denys d'Hal.*). Iliad. fragmenta antiquissima cum picturis. Mediolani, 1819, in-4°.
— Catalogo de' papiri egiziani della biblioteca Vaticana. Roma, 1825, in-4°.
Maillot. Recherches sur les costumes des anciens peuples, publiées par Martin. Paris, 1804, 3 vol. in-4°.
Maistre (le) *d'Anstaing.* Histoire de la cathédrale de Tournay, 2 vol. in-8°.
Maittaire. Marmorum Arundellianorum academiæ Oxon... Londini, 1732, in-fol.
Malalas. Hist. chronica. Venet., 1729, in-fol.
Malet. (Voy. *Asiatick researches*, t. VI.)
Maleo. Terra-Santa illustrata da Piacenza. 1669, in-4°.
Mallay. Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme. Moulins, 1840, in-fol.
— Cours élémentaire d'archéologie sacrée, in-8°.
Maltebrun. Annales des voyages. Paris, 1808-15, in-8°.
Malvasia. Marmora Felsinea. Rome, 1690, in-fol.
Mamachi. Origines et ant. Christianæ. Rom., 1749-52, in-4°.
— De costumi de primitivi Christiani. Rom., 1753-54, in-8°.
Manceau (l'abbé). Verrières du chœur de l'église métrop. de Tours, in-fol.
— Notice sur l'église Saint-Julien de Tours, in-8°.
Mancel et *Thorigny.* Calvados monumental, in-fol.
Manilius. Astron., edente A. G. Pingre. Paris, 1786, in-8°.
Mannert. Geographie der Griechen und Roemer. Leipz., 1799-1829, in-8°.
Manso. Vermischte abhandlungen und aufsätze. Breslau, 1821, in-8°.
— Geschichte des O. Gothischen reiches in Italien. Breslau, 1824, in-8°.
- Versuch ueber einige gegenstände aus der mythology. Leipz., 1794, in-8°.
Marangoni. Appendix de cœmeterio SS. Thrasonis et Saturnini. Rome, 1740.
— Delle cose gentilesche e profane transportate ad uso ed ornamento delle chiese. Rome, 1744, in-4°.

Marcellus (de). Souvenirs de l'Orient. Paris, 1839, in-8°.
Marchandon (l'abbé). Histoire du clocher et du caveau de Saint-Michel de Bordeaux, in-8°.
Mariette. Traité des pierres antiques gravées du cabinet du roi. Paris, 1750, in-fol.
Marini. Gli atti dei fratelli Arvali scolpiti gia in tavole di marmo ed ora raccolti. Roma, 1795, in-4°.
— Inscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani. Roma, 1785, in-4°.
Marliani (Barthol.). Urbis Romæ topographiæ libri v. Romæ, 1544 et 1588.
Marmora oxoniensia, cura R. Chandler. Oxonii, 1763, in-fol.
Marmora della.
— Lettre à M. *R. Rochette* sur le temple de l'île de Gozzo, dit la Tour des Géants. (Nouvelles annales publiées par la section française de l'Institut archéologique. Paris, 1836, t. I.)
Marquez. Ricerche dell' ordine dorico. Roma, 1803, in-8°.
Martial. Epigr. rec. L. Smidt. Amst., 1701, in-8°.
Martin (Saint-) Notice sur le voyage littéraire en Orient de M. Schulz. (Journal des Sav., 1828.)
Martini (G. H.). Akadem. vorlesungen ueber Ernesti's Lehrbuch der Literär-Archäologie. Altenb., 1796, in-8°.
— Das gleichsam auflebende Pompeji. Leip., 1779, in-8°.
Martorelli. Antichita napolitane.
Mascrier. Description de l'Egypte. Paris, 1753, in-4°.
Massazza. L'arco antico di Suza. Torino, 1750, in-fol.
Massieu. Sur les boucliers votifs. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. I.)
Matter. Histoire critique du gnosticisme. Paris, 1828, in-8°.
Matthiæ. (Voy. *Euripidis*, fragm. t. II.)
Mauch. (Supplément à l'ouvrage de Normand. Voy. *Normand*.)
Maudet de Penhouet. Archéologie armoricaine. Ren., 1826, in-4°.
— Essai sur les monum. armoric. Nant., 1805, in-4° de 44 pag.
Maundrell. A Journey from Alep to Jerusalem. Oxford, 1698, in-8°.
Mautour (Moreau de). Explication d'un diptyque consulaire trouvé à Dijon. (Hist. de l'Acad. des Inscr., t. V.)
Meuzi. Viaggio in Egitto e in Terra Santa da Nicolo Frescobaldi (1383), publié à Florence en 1818.
Maximus Tyr. Ex. recens, J Davisii. Oxon., 1740, in-4°.
May (L.). Temples anciens et modernes. Paris, 1774, 1 vol. in-8°.
Mazzocchi. Tb. Heracl.
Mazois. Le palais de Scaurus, fragment d'un voyage fait à Rome vers la fin de la république, par *Mérovir*. Paris, 1822, in-8°.
— Antiquités de Pompéi, commencé en 1812; continué par Gau, depuis 1827, et terminé par Labrouste. Paris, in-fol.
Mazure. Philosophie des arts du dessin. Paris, 1838, in-8°.
Mazzera. Temple antédiluvien (Kunstblatt, 1829).
Médailles du cabinet de la reine Christine à La Haye, 1748, in-fol.
Mediobardus. Imperatorum Romanorum numismata. Mediolani, 1683, in-fol.
Mége (le chev. Alex. du). Notes sur quelques monuments des Templiers et sur l'église de Montsaunès, in-4°.
— Les tours de Foix et les cloîtres de la Daurade, in-4°.
Meier. (Voy. *Aristophane*).
Meineke. (V. *Ménandre*).
Meister. De pyramidum Ægypt. fabrica et fine. (N. comm. Soc. Gott.).
— De optice fictorum. (N. comm. Soc. Gott.).
— De optice vet. pictor. (N. comm. Soc. Gott.).
Mélanges d'archéologie et de littérature. Recueil dirigé par le P. A. Martin et le P. Ch. Cahier.
Melchiore.
Melchiori (G.). Sopra un antico, bassirilievo rappressentante una scena de Saturnali. (Mem. Rome, tom. III).
Mellan (Claude). Recueil des statues et des bustes du cabinet du roi. Paris, 1. vol. in-fol.
Melling. Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling. Paris, 1807, in-fol.
Melly. (Eduard). Das wetsportal des domes zu Wien in seinen bildwerken und ihrer bemalung, in-4°.
Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères, publiés par la société royale des antiquaires de France. Paris, 182...-40, in-8°.
Mémoires de la Société des antiques de Cassel. Cassel, in-4°.
Mémoires de la société des antiquaires du midi de la France. Toulouse, in-8°.
Mémoires de la société des antiquaires de Normandie. Caen, in-8°.
Mémoires de la société archéologique de Montpellier.
Mémoires de l'académie impériale des sciences de St-Pétersbourg. Pétersbourg, 1809-1840, in-4°.
Mémoires des antiquaires de la Morinie. St-Omer, 1834-1840, in-8°.
Mémoires des antiquaires de l'Ouest. Poitiers, 1836, in-8°.
Mémoires de la commission des antiquités départementales de la Côte-d'Or, in-8°.
Mémoires de la société académique de l'Oise, in-8°.
Mémoires de la soc. d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône, in-8°, atlas, in-fol.
Mémoires de la soc. historique et archéologique de Langres, in-8°.
Mémoires de la société scientifique d'Angers, in-8°.
Memorandum on the subject of the earl of Elgins pursuit in Greece. London, 1815, in-8°.
Memorie della R. Acc. di Torino. Turin, 1811-40, in-4°.
Menandre. Reliq. ed. A. Ch. Meineke. Berol., 1823, in-8°.
Ménard. Histoire des antiquités de la ville de Nîmes et de ses environs. Nîmes, 1825, in-8°. (Nouvelle édition donnée par Perrot.)
Menestrier. Symbolæ Dianæ Ephesiæ statua. Rom., 1689, in-fol.
Menetreius. (Ch. Fr.). Col. Theod. quam vulgo historiatam vocant, ab Arcadio imp. Cpoli erecta in honorem imp. Theodosii agente Bellino delineata, nunc primum ære sculpta. Paris, 1702, in-fol.
Mengs. Gedanken ueber die schönheit der malerei. Zurich, 1774, in-8°.
— Schreiben... ueber malerei u. kunst. Wien., 1778, in-8°
Mercati (Mich.). Degli obelisci di Roma. R. 1589, in-4°.
Mercurialis. De arte gymnastica libri sex. Amsterd., 1672, in-4°.
Mérimée (J.) (Voy. *Passalacqua*).
Mérimée. (P.). Notes d'un voyage dans le midi de la France. Paris, 1835, in-8°.
— Notes d'un voyage dans l'ouest de la France. Paris, 1837, in-8°.
— Notes d'un voyage en Auvergne. Paris, 1838, in-8°.
— Notes d'un voyage en Corse. Paris, 1840, in-8°.
Mérimée et *Séguin*. Peintures murales de Saint-Savin, in-fol.
Mermet. Rapport sur les monuments remarquables de l'arrondissement de Vienne, 1837, in-8.

Meursius. Creta, Cyprus, Rhodus, sive de insularum rebus et antiquitatibus.
— De luxu Romanorum. Amst., 1675, in-4°.
Meusel. Neue misc. artistisches inhalt. Leipsig, 1795-1803, in-8°.
Meyer. (W. K. F.). Geschichte der bildenden künste bei den griechen von ihrem ersten ursprunge bis zum höchsten flor. Dresd., 1825-36, in-8°. (La troisième partie de cet ouvrage est précédée d'une préface de de F. W. Riemer. Voy. aussi *Boettiger*, Raub. der Cassandra, 1794.)
— Propylaen. . .
— Jenaer alz. 1806. Septembre.
Micali. L'Italia avanti il dominio dei Romani. Firenze, 1810, in-8°.
— Anticha storia degli popoli italiani. Firenze, 1832, 3 vol. in-8°, avec atlas.
Michaelis. Historia vitri apud Hebræos. (Comm.
Michiels (Alfred). Etudes sur l'Allemagne, 2 vol. in-8°.
Michon. Statistique monumentale de la Charente, in-4°. Soc. Gott. tom. IV).
Middleton (Conyers). Antiquitatis monumenta, Londini, 1475, in-fol.
— Middletonianæ antiqu. Cant., 1746, in-4°.
Middleton. Græcian remains in Italy. London, 1812.
Millin. Introduction à l'étude de l'archéologie, des pierres gravées et des médailles. Paris, plus. ed.
— Monuments antiques inédits. Paris, 1803, 2 vol. in-8°.
— Dictionnaire des beaux arts. Paris, 1806, 3 vol. in-8°.
— Introduction à l'étude des vases peints. Paris, 1811, in-8°.
— Minéralogie homérique. Paris, 1816, in-8°.
— Mémoire sur quelques pierres gravées qui représentent l'enlèvement du Pall. Turin, 1812, in-4°.
— Pierres gravées inédites. Paris, 1817-1825, in-8°.
— Description des tombeaux qui ont été découverts à Pomp. l'an 1812. Naples, 1813, in-4°.
— Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes. Paris, 1816, in-8°.
— Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme. Paris, 1817, in-8°.
— Voyage dans les départements du midi de la Fr. Paris, 1807-1811, in-8°.
— Description des tombeaux de Canosa. Paris, 1819, in-fol.
— Introduction à l'étude des pierres gravées. Paris, 1797, in 8°.
— Description d'une mosaïque antique de M. Pio Clémentin. Paris, 1809, in fol.
— Galerie mythologique. P., 1811, in-8°.
— Magasin encyclopédique. Paris, 1792-1816, in-8°.
Millingen. Ancien unedited Monuments. Paris, 1826, in-4°.
— Ancient coins of Greek cities and kings. Paris, 1831, in-4°.
— Peintures antiques des vases grecs de la coll. de sir John Coghill. Rome, 1817, in-fol.
— Peintures antiques et inédites de vases grecs tirés de diverses collections. Rome, 1813, in-fol.
Minutoli (de). Reise zum tempel des Jupiter Ammon in der Libyschen wueste und nach ober Ægypten von H. F. von Minutoli. Berlin, 1824, in-4°.
— Nachtrag. Berlin, 1827, in-4°.
— Minutoli's abhandlungen verm. inhalt's, zweiter cyclus. Berlin, in-8°,
— Ueber antike glas mosaik. Berl., 1815.
Mionnet. Description des médailles antiques. Paris, 1806-32, in-8°.
— Poids des médailles grecques d'or et d'argent du cabinet royal de France. Paris, 1839, in-8°.
Missirini. Dell' Atto dell' Apollo di Bel-Vedere (diss. dell' acc. Rom. II.)
Mitscherlich. Voy. *Horace*.
Moller. Mémoires sur l'ancienne architecture gothique allemande, ou les antiquités architecturales de l'Allemagne, 2 vol. in-fol.
Moller. Monum. de l'archit. allemande des églises Sainte-Elisabeth de Marbourg, Saint Georges de Limbourg, Saint-Paul de Worms, le Munster de Fribourg en Brisgau : texte français et allem. Ed., 1825-30, in-fol.
Monaldini. Extrait du plan de Nolli. Rome, 1818.
Moncel (le vic. Théod.). De Venise à Constantinople à travers la Grèce, in-fol.
— Vue des monuments d'Athènes, in-fol.
Monchablon (E. J.). Dictionnaire abrégé d'antiquités. Paris, 1772, 1 vol. in-12.
Monge (D. R.). Manuel du voyageur dans la cathédrale de Burgos (en espagnol), in-4°.
Mongez. Sacerdoce de la famille de Tibère pour le culte d'Auguste. (Mém. de l'Institut royal., t. VIII.)
— Instruments d'agriculture chez les anciens. (Mém de l'Inst. royal.)
— Sur les costumes des Perses. (Mém. de l'Institut national, t. V.)
— Tableaux, statues de la galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par Wicar. Paris, 1787-1821, in-fol.
— Sur les vases murrhins. Mém. de l'Institut national, t. I.)
— Iconographie romaine. Paris, 1812-29, in-4°.
— Sur le bronze des anciens. (Mém. de l'Inst. nat. t. V).
— Antiquités, Mythologie. Paris, 1786-94, in-4°. (Ce dictionnaire fait partie de l'Encyclopédie méthodique.)
— Sur les vêtements des anciens. (Mém. de l'Inst. Roy. t. IV).
Moniteur Universel, 1790-1840, in-fol.
Montabert (Paillot de). Traité complet de la peinture. Paris, 1829, in-8°.
Montalembert (le comte de). Vandalisme et catholicisme dans l'art, in-8°.
— Monuments de l'histoire de sainte Elisabeth. Paris, 1838-40, in-fol.
Montfaucon. L'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris, 1719-24, in-fol.
— Diarium Italicum. Paris, 1702, in-4°.
— Monuments de la monarchie française. Paris, 1729, in-fol.
Monti. Escavazione bresciane.
Moreau. Fragments d'architecture.
Morellet, *Barrat* et *Bussière*. Album du Nivernais. 2 vol. in-4°.
Morelli. Thesaurus Morellianus. Amst., 1734, in-fol.
Morgenstern. Reise in Italien im J. 1809. Dorpat, 1813, in-8°.
Morghen (F.). Principi del disegno.
— Le antich. di Pozzuoli, Bajæ e Cuma incis. in rami. Napoli, 1769, in-fol.
Morier. A Journey through Persia. London, 1812, in-4°.
— A Second Journey through Persia. London, 1818, in-4°.
Morini.
Mormile. Descrizione della cita di Napoli e dell' antichità di Pozzuolo con le figure degli edifici e con gli epitaphi che vi sono. Nap., 1670, in-8°.
Moschus. Ed. L. F. Heindorf. Berol., 1810, in-8°.
Moses. Collect. of anc. vases, altars, pateræ, tripods, candelabra, sarcophagi from various museums engrav. en 150 pl. London, 1814, in-fol.
Moulins (Ch. des). Description monumentale de Bazas, in-8°.

— Rapports sur les églises de Saint-Eutrope, de Saintes et Saint-Junien, in-8°.
Muchar. Das Roem. noricum Græz, 1826, in-4°.
Muller (P. E.). Commentatio historica de genio, moribus et luxu ævi Theodosiani. Hauniæ, 1797, in-8°.
Muller (Ch.). (Voy. *Nibby*, del foro Romano.)
Muller (Nicolas). Mithras. Wiesb., 1833, in-8°.
Muller (K. O). Denkmäler der alten kunst von K. O. Muller und K. Oesterley. (Texte allemand et français. 1832. 6 cahiers in-4° oblongs.)
— Die Dorier, Breslau, 1824, in-8°.
— De Phidiæ vita et operibus commentationes tres. Götting., 1827, in-4°.
— Minervæ Poliadis ædis. Gotting., 1820, in-4°.
— Æginetica. Berolini, 1817, in-8°.
— De munimentis Athenarum quæstiones historicæ. Commentationes duæ, Gott. 1836, in-4°.
— De signis olim in postico Parthenonis sive hecatompedi templi fastigio positis commentatio. (Comm. S. Gött. rec. t. VI.)
— Commentatio qua Mirinæ Amazonis, signum Phidiacum explicatur Götting. 1832, in-4°.
— Antiocheneæ dissertationes. Gött., 1839, in-4°.
— De origine pictorum vasorum quæ per hos annos in Etruriæ agris. quos olim Volcientes tenuere, effossa sunt. (Comm. S. Gött. rec. t. .)
— Die Etrusker. Breslau, 1828, in 8°.
— De tripode Delphico. Diss. Götting., 1820, in-4°.
— Ueber die Wohnsitze, die abstammung u. die ältere Geschichte d. Makedonischen Volks. Berl., 1825, in-8°.
— Eumenid.
— Nouveau manuel complet d'archéologie, trad. par Nicard. Paris, 1841, 3 vol. in-8°.
Münter (Fr.). Antiquarische abhandlungen. Kopenh., 1814, in-8°.
— Sinnbilder und kunst vorstellungen der alten christen. Altona., 1825, in-4°.
— Die Religion der Babylonier. Kopenh., 1827, in-4°.
— Belia in Lukanien. Altona., 1818, in-8°.
— Nachrichten von Neapel und Sicilien. Kopenh., 1790, in-8°.
— Der tempel d. himml. Göttin. zu Paphos. Kopenh., 1824, in-4°.
Muratori. Novus Thesaurus veterum inscriptionum. Milan, 1739-42, in-fol.
Muret. Cérémonies funèbres de toutes les nations. Paris, 1679, in-12.
Murphy. Arabian antiq. of Spain. Lond., 18.., in-fol.
Murr (von). Die Mediceische Venus und Phyrne. Dresde, 1804, in-8°.
— Abbildungen der Gemälde und alterthümer in dem K. N. museo zu Portici. Augsburg, 1778, in-fol.
— Biblioth. glyptographique. Dresde, 1804, in-8°.
Mus. del S. Manfr. Settale. Tort., 1666, in-4°.
Musée Franç. publ. par Robillard-Péronville et P. Laurent. Paris, 1803-11. (Texte de *Croze Magnan*, *Visconti* et *E. David*.)
Musée royal (publié par Laurent).
Musei Kircheriani ærea, notis illustrata. Romæ, 1763, in-fol.
Museo Borbonico. (Il real) descritto da Finati. Napoli, 1817, in-4°.
Museum Medianum. Lond. 1755.
Musgrave (E. W.). Antiquitates Britanno-Belgicæ. Iscæ-Dunmoniorum. 1719-1721, in-8°.
Mustoxydi. Sui quattro cav. della basilica di S. Marco. Padova, 1816, in-8°.

N

Naecke. Voy. *Chœrili* quæ supersunt. Lips., 1817, in-8°.
Nardini. Roma antica, 1666. (Thes. ant. Rom. t. IV.)
Nash (Jos.). Architecture of the midle ages. London, 1838, in-fol.
Natter (F.). Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne. London, 1754, in-fol.
Neale et *Webb*. Symbolisme dans les églises du moyen âge. Traduction en français par Mme V. O., in-8°.
Neale. Views of the most interesting collegiate and parochial churches in Great Britain. London, 1824-25, 2 vol. in-8°.
Neander. Allgem. christl. religion. Hamb., 1825-30, in-8°.
Neigebauer. Handbuch fur reisende in Italien. Leipzig, 1826, in-8°.
N. Deutscher mercur. Weimar., 1797-1810, in-8°. (Voy. *Wieland*.)
Nelli. Piante ed elzati dell' insigne chiesa di S. Maria del Fiore. Firenze, 1755, in-fol.
Neumann. Populorum et regum nummi veteres inediti. Vindob., 1779-84, in-4°.
Nibby. Elementi di archeologia. Roma, 1828, in-8°.
— Osserv. sopra la statua volg. app. il Gladiator moribundo. Roma.
— Del tempio della Pace e della bas. di Constant. Roma, 1819, in-8°.
— Mura di Roma. Roma.
— Del foro Romano, della via Sacra, dell' anfiteatro Flavio e dei luoghi adjacenti. Roma, 1819, in-8°. (Trad. en allemand par *Chr. Müller*. Stuttgard, 1824.)
— Roma antica. Roma, 1818, in-8°.
— Il tempio della Fortuna Prenestina ristaur. da Constantino. descr. da A. Nibby. Roma, 1825, in-8°.
— Viaggio antiquario nei contorni di Roma. R., 1819, in-8°
— Viaggio antiquario alla villa di Orazio, a Subiaco e Trevi. (Mem. Rom. t. IV.)
Nicandre. Alexipharmaca. Edid. J. G. Schneider. Halæ, 1792, in-8°.
Nicastro (Giov. di). Descr. dell' arco eretto in Benevento all' imperad. Trajano. B., 1723, in-4°.
Nicetas. Narratio de statuis antiquis quas Franci destruxerunt, edita a Fr. Wilken. Leipz., 1830, in-8°.
Nicholson. Architectural Dictionary. Lond., 1819, 2 vol. in-4°.
Nicolaï (Fr.). Ueber den gebrauch der falschen haare und perruecken. Berlin, 1801, in-8°. (Traduit en français par Janssen. Paris, 1809, in-8°.)
Nicolaï (N. M.). Della basilica di S. Paolo. Roma, 1815, in-fol.
Nicolai. De sepulcris Hebræorum libri IV. Lugd.-Batav., 1706, in-4°.
Niebuhr. Reise beschreibung nach Arabien. Kopenh., 1774-78, in-4°.
Niebuhr. Kleine schriften. Bonn., 1828, in-8°
— Roem. geschichte. Berlin, 1828-32, in-8°.
Noale (Ant.). Dell' antichissimo tempio scoperto in Pad. negli anni 1812 et 1819. Pad., 1827.
Noehden. Specimens of anc. coins of M. Grecia and Sicily. sel. from the cabinet of the H. Northwick, drawn by *del frate* and engraved by H. Mores, 1824-25.
Nolli (Carlo). Dell' arco Trajano in Benevento. Napoli, 1770, in-fol.
Nonnius. De vestimentis.
Nonnus. Dionysiaca libri XLVIII. Illustr. F. Graefe. Lipsiæ, 1819-26, in-8°.
Norden. Voyage d'Espagne et de Nubie. Copenhague., 1752-55, in-fol. Nouvelle édition donnée par Langlès, Paris, 1795-98, in-4°.
Noris. Annus et epochæ Syro Macedonum diss. Flor., 1692, in-fol.

Normand. Nouveau parallèle des ordres d'architecture, continué par J. M. Mauch. Berlin, 1852, in-fol.
Note overo memorie del museo Moscardo. Ver., 1672, in-fol.
Notizie intorno a Saffo di Ereso. 1822.
Novalis. Scriften. Berlin, 1826, in-8°.
Nouveau journal asiatique. Paris, 1828-1840, in-8°.
Nummorum veterum populorum et urbium qui in museo Ghunter asservantur descriptio, opera C. Combe. London, 1783, in-4°.

O

Oberlinus. (Jer. Jac.). Orbis antiqui monumentis suis illustrati primæ lineæ. Argentorati, 1790, in 8°.
Oesterreich. Description des deux palais à Sans-Souci. Berlin, 1774, in-8°.
Ogle. Gemmæ antiquæ celatæ or a collection of gems. London. 1741, in-4°.
Olenin. Observations sur une note de Millin. Petersb., 1808, in-8°.
Olfers. Ueber ein merkwürdiges grab. bei Cumæ und die in demselben enthaltennen bildwerke. (Schriften der Berl., Akad. 1830.)
Olivier. Voyage dans l'empire Ottoman. Paris, 1802-1807, in-4°.
Olivier. Sépulture des anciens. Marseille, 1771, in-12.
Olivieri (Bern.). Vedute degli avanzi dei monumenti antichi delle due Sicilie. Rome, 1795, in-fol.
Olivieri (Annibal-Camille). Marmora Pisaurensia notis illustrata. Pisauri, 1738, in-fol.
Olta.
Oltmans. (O.). Chapelles carlovingienne et romane de Nimègue, in-4°.
Orcajo (D. Pedro). Histoire de la cathédrale de Burgos, in-8°.
Orelli. Philol. Beyträgen.
— Inscriptiones in Helvetia adhuc repertas. Zürich, 1826, in-8°.
Orioli. Dei sepulcrali edifizi dell' Etruria. Fiesole, 1826, in-fol.
Orlandi (Or.). Raggionamento sopra un antica ara.
Orsini. Imagines et elogia vivorum illustr. et erud. ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa. Romæ, 1570, in-fol.
— Familiæ Romanæ quæ reperiuntur in antiquis numismatibus. Rome, 1577, in-fol.
Osann. Ad Apul. de orthogr. Darmstadt, 1827, in-8°.
— Midas. Darmstadt, 1830, in-4°.
Ossa (Seb.). Le terme Diocleziane. Roma, 1588, in-fol.
Osterwald. C. das Röm. Denkmal in Igel u. seine Bildwerke. Koblenz, 1829, in-4°.
Otto. De diis vialibus plerumque populorum. Halle, 1714, in-4°.
Outline. Engravings and descriptions of the Woburn abbey marbles. Lond., in-fol.
Overbeke (Bonav. d'). Les restes de l'ancienne Rome. Amsterd., 1709, 3 parties in-fol.
— Reliquiæ antiquæ urbis Romæ, 1763, in-fol.
Ovide. Opp. ed. A. Richter. Lips., 1825, in-16.
Oudenderpo. Descr. legati Papenbrokiani... Lugduni Batavorum, 1746, in-4°.
Oudin (l'abbé). Manuel d'archéologie religieuse, civile et militaire, 1 vol. in-8°.
Ouseley. Travels in var. countries of the East. London, 1819-23, in-4°.

P

Pacho. Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque et les oasis d'Audelah et de Macadeh. Paris, 1827-1828, in-4°.
Paciaudi. Mon. Peloponnesiaca commentariis explicata. Rome, 1761, in-4°
— Collectio antiq. mus. Ran. Roma.
— De sacris Christianorum balneis. Rome, 1758, in-4°.
— Descriz. d'una statuetta della col. del marchese de l'Hopital. Roma, 1747.
Paganuzzi. Sopra la mole scultoria volg. den. il Toro Farnese.
Pancrazi. Antichità Siciliane. Napoli, 1751, in-fol.
Panofka. Neapels antiken. Stuttgard, 1828, in-8°.
— Recherches sur les véritables noms des vases grecs. Paris, 1830, in-fol.
— Descrizione del museo Bartoldiano, Berlin, 1827, in-8°.
— Musée Blacas. Paris, 1829-33, in-fol.
— Description des antiques du cabinet de M. Pourtales. Paris, 1834, in-fol.
— Vasi di premio. Firenze, 1826, in-fol.
— Le lever du soleil. Paris, 1833, in-4°.
— Les noces d'Hercule et d'Hébé, sur un autel trouvé à Corinthe. (Ann. dell' Inst. Arch., t. II.)
Panvini. Amplissimi, ornatissimique triumphi, ex antiquissimis lapidum, nummorum monumentis, etc., descriptio. Roma, 1618, in-fol.
Paoli (Ant.). Rovine di Pesto. Roma, 1784, in-fol.
— Avanzi delle antichita esist. in Pozzuoli, Cuma e Baja. Napoli, 1768, in-fol.
Paolini (Rob.) Mem. sui monumenti di antichità e di belle arti chi esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Capua Ant., in Ercolano, in Pompei ed in Pesto. Napoli, 1812, in-4°.
Papazzurri. Lettera su d'una antica terra cotta trovata in Palestrina nell' an 1803. Roma, 1794, in-4°.
Pareau (J.-H.). Antiquitates Hebraïcæ breviter descriptæ. Lipsiæ, 1819, in-8°.
Parker (Henry). Introduction à l'architecture gothique (en anglais), in-18.
Parker (H.). Glossary of the architecture, 3 vol. in-8°.
— Glossary abridged, in-12.
— Glossary of Heraldry, in-8°.
Pâris et *Leberthais*. Toiles peintes et tapisseries de Reims, 2 vol. in-4°.
Parthey. De Philis insula ejusque monum. B., 1830, in-8°.
Passalacqua (J.). Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Egypte. Paris, 1826, in-8°.
Passavant. Kunst reise durch England und Belgien. Francf. am Main, 1833, in-8°.
Passeri. Paralipomena in libros Dempsteri de etrusca regali. Lucques, 1767, in-fol.
— Lucernæ fictiles M. Passerii cum prolegg. et notis. Pis., 1739-51.
— Thesaurus gemmarum astriferarum. Voy. *Gori*.
— Picturæ Etruscorum in vasculis nunc primum in unum collect. explicationibus et dissertationibus illustratæ. Rome, 1767-75, in-fol.
— Novus thesaurus gemmarum veterum. Rome, 1781-83, in-fol.
Pasumot. Notice sur les antiquités de Beaune, in-8°.
Patin (Ch.). Commentarius, in antiquum mon. Marcellinæ. Pat., 1688, in-4°.
Pausanias. Ed. C. G. Siebelis. Lips., 1827, in-8°.
Paw. Mémoire concernant le temple de Junon Lucinienne, (Mém. de la Soc. de Cassel, t. I.)
Pavillon Pierrard. Description histor. de l'église Notre-Dame de Reims, in-8°.
Pédegert (l'abbé). Notice historique et archéologique sur N.-D. de Dax, in-8°.
Pedrusi. I Cesari in oro, argento, medaglioni, etc.

raccolti ne. Farnese museo. Parma, 1694-1727, in-fol.
Peignot (G.) Histoire de la fondation des hôpitaux du Saint-Esprit de Rome et de Dijon, in-4°.
Peignot. Recherches historiques sur la personne de J. C., etc. Dijon, 1829, in-8°.
Pellerin. Recueils de médailles de rois, peuples et villes. Paris. 1762-1778, in-4°.
Pensée (Ch.). Monuments anciens, religieux, civils et militaires de la ville d'Orléans, in-4°.
Peringskiol. Monum. saxo-gothicorum, etc Stock., 1700, in-fol,
Percichellius. De tintinnabulo Nolano. Neap., 1693, in-12.
Perrier (Franc.). Statuæ antiquæ centum. Romæ, 1638, in-fol,
— Icones et segmenta illustr. e marmore tabularum, quæ Romæ adhuc exstant. Rom., 1645, in-fol.
Perrot. (Supplément à l'histoire des antiq. de la ville de Nîmes par Ménard. Nîmes, 1830. (Voy. *Ménard.*)
Pertusier. Promenades pittoresques dans Constantinople. Paris, 1818, in-fol.
Peruzzi. Diss. Anconitanæ. Bol., 1818.
Petersen. De Libanio. Hauniæ, 1827, 1828.
— Observationes ad Plin. xxxiv. Hauniæ, 1824.
— Allgem. Einleitung in das studium der Archeologie, aus dem dänischen uebersezt von *Friedrichsen.* Leipzig, 1829, in-8°.
Petigny (de) et *Launay.* Histoire archéologique du Vendomois, in-4°.
Petit (V.). Guide dans la ville de Sens, in-12.
Petit-Radel. Voy. *les monuments antiques du Musée Napoléon*... édition publiée par Piranesi. Paris (1804-06), in-4°.
— Voyage dans les principales villes de l'Italie. Paris, 1815, 1 vol. in-8°.
— Notice sur les Nurhages de la Sardaigne. Paris, 1826, in-8°.
— Mémoire sur des recherches historiques des monuments que les Pélasges ont laissés en Italie, en Sicile, en Grèce. (Lu à l'Institut de France le 6 août 1802.)
— Article de critique archéologique sur l'ouvrage du docteur Chandler, intitulé : Voyage dans l'Asie Mineure. (Mon. universel du 17 avril 1806.)
— Résultats généraux de quelques recherches historiques sur les monuments cyclopéens de l'Italie et de la Grèce. (Mon. univ. année 1807, p. 757.
— Nouveaux renseignements donnés par l'auteur sur sa théorie et réfutation des objections de M. Sickler insérées dans le Magasin encyclopédique de Millin, du mois de février 1810. (Mon. univ., 2 juin 1810.)
— Rapport de la 3e classe de l'Institut (de France) an 1809.
— Rapport fait à la classe des beaux-arts le 14 août 1811.
Petrettini. Papiri greco Egizi. Turin, 1624, in-4°.
Petrie. Architecture ecclésiastique de l'Irlande (en anglais), in-4°.
Petrone. Satyr. et fragm. ed. C. E. A. de Rewitzky. Berolini, 1785, in-8°.
Peyre. Ses œuvres d'architecture. Paris, 1819-20, in-fol.
Peyré. Manuel d'architecture religieuse au moyen-âge, 1 vol. in-12.
Peyron. Papyri Græci R. Taurinensis musei Ægyptii. Turrisii, in-4°.
Peysonnel et *Desfontaines.* Voyages dans les régences de Tunis et d'Alger, publiés par M. Dureau de la Malle. Paris, 1838.
Philon. De vii mundi miraculis. Textum recogn. J. C. Orellius. Lipsiæ, 1816, in-8°.
Philostrate (l'Ancien). Imagines et Callistrati statuas, recens. et comment. adj. F. Jacobs, obss. archæol. add. F. Th. Welcker. Lipsiæ, 1825, in-8°.
Philostrate (Junior).
Phlegon. Quæ exstant c. J. Bastii observatt. Halle, 1822, in-8°.
Photius. Lexicon e cod. Galeano descripsit R. Porson. Lips. Hartm., 1823, in-8°.
Piale (Stef.). (Voy. *Venuti*, descr. Voy. *de Rossi.*)
Pie (Mgr.). Notice historique sur les cloches de la cathédrale de Chartres, in-8°.
Pigeory (Félix). Les monuments de Paris, in-8°.
— Histoire de la ville de Saint-Florentin et de son église, in-18.
Pignori. Vetustissimæ tabulæ æneæ hieroglyphicis, hoc est, sacris Ægyptiorum litteris cælatæ accurata descriptio. Venise, 1605, in-4°.
Pignorii, (Laur.). Mensa Isiaca. Amstelod., 1670, in-4°.
Pigonati. Stato presente degli antichi monumenti Siciliani, 1767, in-fol.
Pilartius. De singulari Christi pulchritudine. Paris, 1651, in-8°.
Pilot. Recherches sur les antiquités dauphinoises, 1830, in-8°.
Pindare. Opera quæ supers. ed. A. Boeckhius. Lips., 1811-22, in-4°.
Pinder. De adamante commentatio antiquaria. Berolini, 1829, in-8°.
Pinelli, Raccolta di cento costumi antichi. Roma, 1809, in-fol.
Pingret. Monuments du département de l'Aisne. Paris, 1821, in-fol. planch.
Piranesi (Giambatt.) Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Barto. Cavaceppi. Roma, 1768-72, in-fol.
— Monumenti degli Scipioni. Rom., 1785, in-fol.
— Campus Martius ant. urbis Romæ, 1762, in-fol.
— Antichita d'Albano e di Castel Gandolfo. Rom. 1762, in-fol.
— Col. Trajani. Roma, in-fol.
— Romanorum magnificentia et architectura. Romæ, 1761, in-fol.
— Le Antichita romane. Romæ, 1748-57, in-4°.
— Antichita di Cora. R., 1761, in-fol.
— Raccolta del tempi antichi. Roma, 1780, in-fol.
— Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti ant. 1782, 2 vol. in-fol.
Piranesi (Francesco). Antiquités de la Grande-Grèce, grav. par Fr. Piranesi, d'après les dessins de J. B. Piranesi, et expl. par A. J. Guattani. Paris, 1804, in-fol.
— Antiquités d'Herculanum, gravées par Th. Piroli et publ. par F. et P. Piranesi. Paris, 1804-6, 6 vol. in-4°.
Piroli (Th.). (Voy. *Piranesi* F.)
Pisani. Memorie sulle opere di scultura in Selinunte scoperte. Palerme, 1823, in-8°.
Pitture antiche della villa Negroni.
Platner. (Voy. *Bunsen.* Roms Breschreibung.)
Platon. Opera recognovit G. Stallbaum. Lips., 1821-25, in-8°.
Plaute. Comœdiæ. Glasg., 1763, in-8°.
— Fragmenta inedita, item ad P. Terentium commentatt. et picturæ ineditæ, invent. Ang. Majo Mediol. 1815, in-8°.
Plehn. Lesbiacorum liber. Berlin, 1826, in-8°.
Pline (l'Ancien). Historiæ naturalis libri xxxvii recogn. Sillig. Leipz., 1831-1833, in-8°.
Pline (le Jeune). Epp. et panegyr ed. G. H. Schaefer. Lips., 1805, in-8°.
Pluer. Reisen durch Spanien. Leipz., 1777, in-8°.
Plutarque. Opp. ed. J. J. Reiske. Lips., 1774-82, in-8°.
— Moralia et vitas illustr. D. Wyttenbach. Oxon., 1795-18.

Pococke. A description of the East, and of some other countries. Lond., 1743-45, in-fol.
Poggio. Historiæ de varietate fortunæ libri IV. Paris, 1723, in-fol.
Poleni. Exercitationes Vitruvianæ, seu commentarius criticus de Vitruvii architectura. Venise, 1739, in-fol.
Pollux. Onomasticon. Amst., 1706, in-fol.
Polybe. Edidit Schweighaeuser. Lipsiæ, 1789-95, in-8°.
Polyen. Stratagematum libri VIII, ed. Coray. Paris, 1819, in-8°.
Pomardi. Viaggio nella Grecia.
Pommeraye (B.). Histoire de l'abbaye royale de St.-Ouen. Rouen, 1662, in-fol.
— Histoire de la cathédrale de Rouen. Rouen. in-4°.
Ponce. Description des bains de Titus sous la direction de Ponce. Paris, 1787, in-fol.
— Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, gravées par Ponce. Paris, 1789, in-fol.
Pontano. Disc. sopra l'antichità della città di Foligno. Perugia, 1618, in-4°.
Poquet. Pèlerinage à l'abbaye de Saint-Médard de Soissons, in-4°. Crypte de l'abbaye de Saint-Médard, in-8°.
Poquet et *Daras.* Notice sur la cathédrale de Soissons, in-24.
— Notice sur l'abbaye de N.-D. de Soissons, in-4°.
— Notice sur le bourg et l'abbaye de Chézy-sur-Marne, in-8°.
— Notice sur l'abbaye d'Essonnes, in-8°.
Porcacchi, funerali antichi di diversi popoli. Venet. 1574, in-4°.
Porphyre. De abstinentia ab esu animal. cur. J. de Rhoer. Traj. ad Rh., 1767, in-4°.
— De antro nympharum, ed. R. M. de Goens. Traj. ad Rh., 1765, in-4°.
Portal (F.). Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, in-8°.
Potteri. Archæologia Græca. Lugd.-Batav. 1702, in-fol.
Poullet, Traité des tombes et sépultures. Paris, 1612, in-8°.
Pouqueville. Voyage dans la Grèce. Paris, 1826, in-8°.
Pownal. Notices and descriptions of antiq. of the provincia Rom. of Gaul. London, 1788.
— Descriptions and explanations of Some Romains antiquities duq up in the City of Bath, in the Year 1790. Bath, in-4°.
Preisler. Statuæ insigniores, 1734.
Prescianus. Op. quæ exstant. ed. J. M. Bernold. Ambracci, 1791, in-8°.
Preuss. staatzeitung. Berlin, in-fol.
Proclus. In Platonis Timæum commentarius, ex edit. Th. Taylor. Lond., 1820, in-4°.
Procope. Historiarum libri VIII. De ædificiis Justiniani lib. VI. Paris, 1662-63, in-fol.
Prodromus iconicus sculptilium gemmarum basilid. de musæo ant. Capello. V. 1702.
Prokesch (A. V.). Erinnerungen aus Ægypten und Kleinasien. Wienn. 1829, in-12.
Pronti. Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della citta di Roma e sue vicinanze incise a Bullino. Roma, 1795, 2 vol. in-4°.
Properce. Elegiarum libri V, illustr. a Ch. Th. Kuinoel. Lips., 1805, in-8°.
Pseudo-Platon.
Publications de la société archéologique du Grand-Duché de Luxembourg, in-4° avec planches.
Publications du comité archéologique de Soissons, in-4°.
Pugin. Specimen of gothic architecture, selected from various ancient edifices in England. London, 1821-23, 2 vol. in-4°.
— Gothic architecture, 3 vol. in-4°.
— Ornements gothiques, 1 vol. in-4°.
— Glossary of ecclesiastical ornament and costume, in-4°.
Puttrich (L.). Monuments de la Saxe, 2 vol. in-8°.

Q

Quantin. Saintes grottes de l'abbaye S.-Germain d'Auxerre, in-12.
— Notice sur la construction de la cathédrale de Sens, in-8°.
Quaranta. Animadversiones novissimæ in vasculum Italo Græcum quod in regio musæo Borbonico asservatur. Napoli, 1817, in-4°.
— Cenni del gran musaico dissotterrato in Pompei. Napoli, 1831, in-4°.
Quast (von). Mittheilungen ueber alt und neu Athens. Berlin, 1834, in-8°.
Quatremère de Quincy. Recueil de dissertations sur différents sujets d'antiquités, Paris, 1819, in-4°.
— Monuments et ouvrages d'art antique restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins. Paris, 1829, 2 vol. in-4°.
— Lettres à M. Canova sur les marbres d'Elgin. Paris, 1818, in-8°.
— Sur la statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milos en 1820. Paris, 1821, in-4°.
Quednow. Beschreibung der altherthümer in Trier und dessen umgebungen aus d. gallischen belgischen und Röm. periode. Trier, 1810, in-8°.
Quérière (De la). Description de l'église S.-Vincent de Rouen, in-8°.
— Description historique des maisons de Rouen, in-8°.
— Essai sur les girouettes, épis, crêtes, etc., in-8°.
Quint-Curce. Illustr. D. J. T. Cunze. Helmst., 1795 1802, in-8°.
Quintilien. Inst. orat. lib. XII. explan. G. L. Spalding. Lips., 1798-1816, in-8°.
Quintino. Dei piu antichi Marmi adoperati per la scultura in Italia. (Mem. d. Acc. di Torino. t. XXIX.)

R

Rackzynski. Malerische reise in einigen provinzen des des Osman. Reichs, aus d. Poln. uebersetzt. Breslau, 1825, in-8°.
Raczynski (le comte). Arts en Portugal, 1 vol. in-8°.
Raffei. Ricerche sopra un Apolline de la villa Albani. Rome, 1772, in-fol.
Raffle (J.). History of Java.
Railton. Voy. *Antiq. of Athens.* (Suppl.)
Ramdohr. Ueber mahlerei und bildhauer arbeit. Leipzig, 1787, in-8°.
— Studien zur Kenntniss der schönen natur der schönen künst. Hannov., 1792, in-8°.
Ramée (Dan.). Manuel de l'hist. de l'architecture, 2 vol. in-12.
Ramshorn. De statuarum in Græcia multitudine dissertatio. Altenburg., 1814, in-4°.
Ramus. Von geschnittenen steinen und der kunst selbige zugraviren. Kopenh. 1800, in-8°.
— Catalogus nummorum veterum musæi regis Daniæ. Kopenh., 1816, in-4°.
Rapports de la commission des monum. historiques de la Gironde, in-8°.
Raspe. Catalogue des empreintes de Tassie, 1792, in-4°.
Rathgeber. (Voy. *Hall.* Encyclop).
Raynaud (Théoph.). De pileo cæterisque capitis tegminibus, tam sacris quam profanis, Amstelod., 1672, in-12.

Re (Lorenzo). Seneca e Socrate. 1816, in-8°.
Rè (del) (Cabrale Fausto).
— Delle ville e monumenti ant. della città e del territorio di Tivoli, Roma, 1779, in-8°.
Rè (Ant. del). Delle antichità Tiburtine. Roma, 1611, in-4°.
Reale galleria di Firenze incisa a contorni sotto la dir. del. S. Pietro Benvenuti, ed illustr. dai sig. Zannoni, Montalvi, Bargigli e Ciampi. Firenze, 1812.
Reboulleau. Manuel de la peinture sur verre, in-8°.
Recke (von der) Tagebuch e reise durch Deutschland und Italien, herausgegeben von Boettiger. Berlin, 1815-17, in-8°.
Recueil de sculptures antiques grecques et romaines. Paris, 1754, in-4°.
Recueil de planches du cabinet de Thoms.
Rehfues. Gemaehlde von Neapel und seinen Umgebungen. Zürich, 1808, in-8°.
Reichard. Guide des voyageurs en Italie. Weimar, 1825, in-12.
Reichensperger. Architecture gothique, In-12.
— Die Viezzhen standbilder im domchore zu Koln. in-4°.
— Das Buclein von der fialen Gerechtigkeit von Mathias Roriczer, in-8°.
Reiff. Panorama von Coblenz und dessen Ungebungen. Coblenz, 1821, in-12.
Reinganum. Selinus und sein Gebiet. Leipz., 1827, in-8°.
Reinhardt. (Voy. *Almanach de Rome.*)
Reiser (W.). Die Roemische alterthumer. zu Augsburg. Augsb., 1820, in-4°.
— Der Ober-Donaukreis, 1830-32, in-8°.
— Antiq. reise von Augusta nach Biaca. Memmingen, 1829, in-8°.
Reisig.
Reiske. Voy. *Démosthènes.*
Relandi. Antiquitates sacræ Hebræorum. Traj. Bat. 1712, in-8°.
Remondini.
Rémusat (Abel). Histoire de la ville de Khotan. Paris, 1821, in 8°.
Rennell. The geogr. system of Herodotus. London, 1800, in-4°.
Renon (l'abbé). La Diana, in-8°, atlas in-fol.
Renouard de Bussières. Lettres sur l'Orient, écrites pendant les années 1827 et 1828. Strasbourg, 1829, in-8°.
Renouvier (Jules). Monuments du bas Languedoc, in-4°.
— Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie, in-8°.
Renouvier (J.) et Ricard. Maîtres de pierre et autres artistes gothiques de Montpellier, in-4°.
Requeno. Saggio sul ristabilmento dell' antica arte greca dei romani pittori. Venise, 1784, in-4°.
— Saggi sul ristabilmento dell' arte di dipingere all' encausto degli antichi. Parma, 1798, in-8°.
— Appendice. Roma, 1806, in-8°.
Reuss. Repertorium commentationum. Gotting., 1810-21, in-4°.
Reuvens. Antiquiteiten, een oudheidkundig Tydschrift bezorgd door Nic. Westendorp et C. J. C. Reuvens.
— Lettres à M. Letronne, sur les Papyrus bilingues et grecs et sur quelques autres monuments græco-égyptiens du musée d'antiquités de Leide. Leide, 1830, in-4°.
— Notice et plan des constructions romaines trouvées sur l'emplacement présumé de For. Hadr., in-fol.
— Verhandeling over due Grotte Steenen Belden van Java. Amsterdam, 1826, in-4°.
Revett. Voy. *Stuart.* Antiquities of Athens.
Rey (Et.). Monuments anciens et gothiques de Vienne en France, texte de G. Velty, 1820, in-fol.
Reyffenberg (L. Ph. de). Antiq. Saynenses A. 1684, coll. ed. 1830.
— Rheinisches musæum. Bonn., 1826-40, in-8°.
Rhodiginus Com. cam. Silvestrii Rhodigini in Anaglyphum Gr. interpretatio posthuma. Roma, 1720.
Riccius. De veterum vestibus reliquoque corporis ornatu.
Rich (Maurice). Memoir on the ruins of Babylon.
— Observations on the ruins of Babylone, L. 1816.
— Voyage aux ruines de Babylone, par M. J. C. Riche (*sic*), traduit et enrichi d'observations par J. Raymond. Paris, 1818, in-8°.
— On the topography of anc. Bab. (Archeol. Britann. t. XVIII). (Voy. aussi *Fundgruben des Orients.*
Richa. Notizie steriche delle chiesl florentine. in-4°.
Richter. Wallfahrten im Morgenland. Berlin, 1822, in-8°.
Richter (Fr. V.).
Rickman (T.). An attempt to discriminate the styles of architect in England from the conquest to the reformation. Lond., 1835, in-8°.
Ricolvi (Jo. Paulus). Voy. *Rivautella marmora taurinensia.*)
Riedesel. Reise durch Sicilien. Voyages en Sicile. Paris, 1802, in-8°.
Riem. Ueber die malerei der alten. Berlin, 1787, in-4°.
Riênacker. (Voy. *Leake's top.*)
Riepenhausen (F. T. J.). Gemaelde des polygn. in der lesche zu Delphi mit erlauterungen von Chr. Schlosser. Gotting, 1805.
— Peintures de Polygnote. Rome, 1826-1829, in-fol.
Ring (C. H.). Denkmaeler der Roemer in Mittagl. Frankreich. Carlsr., 1812, in-4°.
Ritter. Die Erdkunde. Berlin, 1832, in-8°.
Ritter. Mém. et recueil de quelques antiquités de la Suisse. Berne, 1788, in-4°.
Rivautella (Ant.). Marmora taurinensia dissertationibus et notis illustrata. Turin, 1743-47, in-4°.
Rive (l'abbé). Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans les manuscrits, in-fol.
— Histoire critique de la pyramide de C. Certius. Paris, 1787, in-fol.
Rivoire. Description de l'église cathédrale d'Amiens. 1806, in-8°.
Rob Jurtees. The history and antiquities of the county palatine of Durham. Lond., 1816, in-fol.
Robert (Cyp.). Essai d'une philosophie de l'art. Paris, 1836, in-8°.
Rocchegiani. Raccolta di 170 tavole rappresentanti i costumi degli antichi. Roma, 2 vol. in-fol.
R. Rochette. Monuments inédits d'antiquité figurée. Paris, 1828-1833, in-fol.
— Cours d'archéologie. Paris, 1828, in-8°.
— Histoire de l'établissement des colonies grecques. Paris, 1815, in-8°.
— Antiquités grecques du Bosphore Cimmérien. Paris, 1822, in-8°.
— Lettre à M. Schorn, sur quelques noms d'artistes. Paris, 1832, in-8°.
— Pompeï; choix d'édifices inédits. Première partie. Maison du poëte tragique. Paris, 1828-30, in-fol. Voy. aussi *Bouchet.*
— Tableau des Catacombes de Rome. Paris, 1837-1838.
— Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris, 1834, in-8°.
— Lettre à M. le duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques. Paris, 1831, in-8°.
— Peintures antiques, précédées de recherches sur

l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains, faisant suite aux monuments inédits du même auteur. Paris, 1836, in-4°.
— Mém. sur les représentations figurées du personnage d'Atlas. Paris, 1835, in-8°.
— Notice sur quelques vases antiques d'argent. Paris, 1830.
— Notice sur quelques médailles grecques inédites des rois de la Bactriane et de l'Inde. (Journal des savants, 1834.)
Rorcheggiani. Raccolta di costumi. Roma, 1864, in-fol.
Roestell (W.). (Voy. *Bunsen*, Beschreibung der stadt. Rom.)
Rolli. Plan de Rome, 1748.
Roloff. Commentatio.
Romanelli. Viaggio da Pomp. a Pesto. Napoli, 1817, 2 vol. in-8°.
Romanis (Ant. de). Le antiche camere esquiline. Roma, 1822, in-fol.
Romelot. Description historique de l'église métropolitaine de Bourges. 182..., in-8°.
Rondelet. L'art de bâtir. Paris, 1802-17, 4 vol. in-4°.
Roriczero (Mathias). Le livre de la construction des pinacles, in-fol.
Rosa (Mich.). Delle porpore e delle materie vestiarie presso gl'antichi. Modena, 1786, in-4°.
Rose. Inscriptiones Græcæ vetustissimæ. Cantabrigiæ, 1825, in-8°.
Rosellini. Monumenti dell' Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico letteraria Toscana in Egitto. Firenze, 1832-33, in-fol.
— Di un basso rilievo egiziano. Firenze, 1826, in-4°.
Rosenberg (C. D.). Altiochiero. Pad., 1787, in-4°.
Rosenthal (A.). Ueber die enstehung und bedeutung der architektonischen formen der Griechen. Berl., 1830, in-12.
Ross (L.). Erster Bericht von den arbeiten auf der Akropolis in Athen. (Kunstblatt., 1835.)
— Die Akropolis von Athen nach den neuesten ausgrabungen, erste abtheilung, der tempel der Nike apteros. Berlin, 1839, in-fol.
— Archaelogisches von den griechischen inseln. (Kunstblatt., 1836.)
Rossi (G. G.). Disegni di varj altari e capelle nelle chiese di Roma. Roma, 1713, in-fol.
Rossi (G. H.). Vasi greci nella copiosa raccolta di Duca di Blacas d'Aulps, descr. e nuovamente illustr. Rom., 1823.
Rossi (Ottavio). Le memorie Bresciane. Brescia, 1693, in-4°.
Rossi (Gher. de). Illustrazioni di monumenti scelti Borghesiani, publ. pe Gher. de Rossi e Stef. Piale, 1821, 2 vol. gr. in-fol.
Rossi (Lor. Fil. de). Raccolta di vasi diversi. 1713.
Rossi (Gio Batt.). Antiquarum statuarum urbis Romæ, I et II lib., 1668, in-fol.
Rossini. Vedute. Roma, in-fol. Gli archi trionfali. Roma, 1832, in-fol.
Rosso (Gius. del).
Rousselet. Histoire et description de l'église de Bran-Bourg, 1836, in-12.
Routh (Le P.). Recherches sur la manière d'inhumer des anciens. Poitiers, 1738, in-12.
Roux (Le) *de Lincy*. Histoire de l'hôtel de ville de Paris, in-4°.
Roux. Monuments d'architecture gothique, romane, de la renaissance, accompagnés de décorations dans ces divers styles, tirées des portefeuilles de feu Pollet. 1840, in-fol.
Roux (l'abbé). Notices historiques sur l'abbaye de Savigny, l'Arbresle et Saint-Bel. Lyon, 1844, in-4°.
Roux. Die farben, ein versuch ueber tecknik alter und neuer malerei. Heidelb., 1824, in-8°.
Roy (Le). Histoire de la disposition et des formes que les chrétiens ont données à leurs temples. Paris, 1764, in-8°.
Roy (W.). The military antiq. of the Romans in Britain. London, 1793.
Rozière (Ant.). (Mémoires de la descr. de l'Egypte. I.)
Rubbi. Antichità Romana dell' Istria, in-4°.
Rubeis (Jo. Ja.). Insigniorum statuarum urbis Romæ icones, 1645.
Rubenius. De re vestiaria. (Thes ant. Rom. VI.)
Rückert. Dienst der Athena.
Ruhnken. Scholia in Platonem. Leyde, 1800, in-8°.
Rumohr (C. F. von). Italienische forschungen. Berlin, 1831, in-8°.
Ruperti. Commentarius perpetuus in Juvenalis satiras XVI. Gott., 1803, in-8°.
Rüppel. Reisen in Nubien, Kordofan u. d. petraischen Arabien. Frankfurt am Main. 1829, in-8°.

S

Sachse. Versuchte kurzgefassten histor. topograph. Beschreib. der stadt. Rom. Hannover, 1824-28, in-8°.
Sacy (Silvestre de). Voy. *Abdallatif*.
— Mémoires sur diverses antiquités de la Perse. Paris, 1793, in-4°.
— Saggi di dissertationi dell' acc. etrusca di Cortona, 1742, in-4°.
Saint-Germain (Stanislas de). Notice sur Saint-Etienne de Beauvais, in-8°.
Saint-Non. Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Paris, 1781-86, in-fol.
Saint-Victor. Musée des antiq. dessiné et gravé par B. Bouillon, avec des notices explicatives par J. B. St-Victor, 1812-17, in-fol.
Salig. De diptychis veterum tam profanis quam sacris. Halæ. Renger, 1731, 1 vol. in-4°.
Sallier. Sur la perspective de l'ancienne peinture ou sculpture.
(Mém. de l'Acad. des Inscript., t. VIII).
Salmasii epistola super cap. XI primæ ad Corinth. Epist. de cæsarie virorum et mulierum coma. Lugd. Batav., 1644, in-8°.
Salluste.
— Opp. omnia edidit Gerlach. Baseliæ, 1822-27, in-4°.
Salmasius. Exercit. Plinianæ. Trajecti ad Rhemom, 1689, in-fol.
Salt (St.). Essay on Dr Youngs and M. Champollions phonetic system of Hieroglyphics.
— Upon Salsette (transactions of the Bombay Society, t. II).
Salvage. L'anatomie du Gladiateur mourant. Paris, 1812, in-fol.
Salvardi. Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del commune cimitero di Bologna. Bologna, 1825, in-fol.
Sammlung Roem. denkmaeler in Baiern. Munchen, 1808, in-8°.
Sandrart. Teutsche academie der bau bild und malerei kunst, 4 vol. in-fol. Nürnberg, 1675-76.
Sansonnetti (V. de). Tente de Charles le Téméraire, in-fol.
Santerre (l'abbé). Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais, in-12.
Sartorius. Versuch ueber die Regierung der Ostgothen. Hamb., 1811, in-8°.
— Essai sur l'état civil et politique des peuples d'Italie sous le gouvern. des Goths. Paris, 1812, in-8°.
Saussaye (De la). Histoire du château de Blois, in-4° et in-12.

— Histoire du château de Chambord, in-4° et in-12.
Sauvagère (La). Recherches historiques et critiques sur la Touraine, le Poitou et le Maine, 1786, in-8°.
Sauvagère (La). Antiquités de Saintes.
Sauvagère (De la). Recueil d'antiques dans les Gaules. Paris, 1770, in-4°.
Sauvan et *Smith*. Histoire et description pittoresque du palais de justice, de la conciergerie et de la Sainte-Chapelle de Paris. Paris, 1825-28, in-fol.
Schaeffer. Voy. *Démosthènes*.
Schaepkens. Trésors des églises de Belgique, in-fol.
— Autels portatifs, in-8°.
Scharnhorst. Notizie topografiche sull' isola di Egina. (Voy. Ann. d. Inst., t. I.)
Scheffer (Joh.). Graphice seu de arte pingendi liber singularis. Norimb., 1669, in-8°.
— De Torquibus. (Thes. ant. Rom. XII.) Nouvelle édition de cet ouvrage, donnée par *Nicolai*. Hambourg, 1707, in-8°.
Schelling. Die Gottheiten von Samothrace. Tübingen, 1815, in-4°.
Schiassi. De patera Cospiana. Roma, 1818, in-4°.
Schiller. Briefwechsel zwischen Schiller und goethe in den Jahren, 1794 bis, 1805. Stuttgart und Tübingen, 1828-29, in-8°.
— Ueber naive und sentimentalische Dichtung.
Schlegel (Aug. W.). Vorlesungen ueber Dramat. Künst und literatur. Heidelb., 1817, in-8°.
Schlegel. Indische biblioth. (Voy. *Nouveau Journal asiatique*, 1828.)
Schlichtegroll. Ueber den Schild. des Hercules nach Hesiodus. Gotha, 1788, in-8°.
Schlosser. Italienische Reisen. Leipz., 1831-32, in-8°.
Schmidt. Antiquités d'Avenches et de Culm. Berne, 1760, in-4°.
Schmieder. Voy. *Corn. Nepos*.
Schmit, architecte des monuments religieux, 1 vol. in-18, atlas in-4°.
Schneegans. L'église de Saint-Thomas à Strasbourg, in-8°.
Schneghireff. Antiquités de Moscou, in-4°.
Schneider (J. G.). Lexicon, 1820, in-4°. (Voy. aussi *Aristote*, *Nicandre*, *Théophraste*, *Vitruve*.)
Schneider. Programm. von Mich., 1830.
Schneyder. Notice du mus. d'antiq. de la ville de Vienne.
Schneyder. Epim. ad Xen. Anab.
Schoene. De pers. in Eurip. Bacchabus.
Schoenwisner. De ruderibus Laconici, in solo Budensi. Budæ, 1778, in-fol.
Schœpflin. De apotheosi, 1730.
— Vindiciæ Celticæ, in-4°.
— Alsatia illustrata. Colmar., 1751-62, in-fol.
Scholler (F.). Italienische Reisen. Leipzig, 1831-32, in-8°.
Schorn. Studien den Griech. Künstler. Heidelberg, 1819, in-8°.
— Reisen in Italien. Leipz., 1826, in-8°.
— Beschreibung der glyptoteck. Munchen, 1833, in-12.
— Versuch einer vollstandigen ecklarung der bildwerke an dem romischen Denkmal in Igel. (Abhandl. der K. B. Akademie. 1835, t. II.)
Schott. Tabulæ rei nummariæ. Anvers, 1616, in-8°.
Schow (N.). Lacrebog i archæologia. Kiobenh. 1825, in-8°.
Schow (V.). Lacrebog archæologia. Kioben. 1825, in-8°.
Schultz (J. M.). (Voy. *Jahns Jahrb*. 1829.)
Schwartz. Ueber eine bacchische Pompa. Opuscula quædam academica. Nuremberg, 1793, in-4°.
Schweighœuser. Coup d'œil sur quelques monuments historiques des bords du Rhin. (Vol. II des Mém. de la société des antiquaires de la Normandie.)
Scotti. Illustrazioni di un vaso Italo Græco. Napoli, 1811, in-4°.
— Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana. Roma, 1796, 2 vol. in-8°.
Scylax. Periplus maris Mediterranei.
Seebode. Krit. bibliotheck.
Seel. Die Mithrageheimnisse. Aarau, 1824, in-8°.
Seely. Wonders of Ellora. (Voy. *Classical Journ.*, t. XXX.)
Seguin. Antiquités d'Arles. Arles, 1687, in-4° et in-8°.
Seiz. Sur l'art de fonte des anciens. (Mag. Encyclop. 1806, in 8°).
Seldem. Uxor hebraica, seu de nuptiis et divortiis Hebræorum. Londini, 1646, in 8°.
Seldenus. Marmora Arundelliana. Londini, 1629, in-4°.
Semper. Vorlaufige bemerkungen ueber bemalte architektur und plastik bei den alten. 1834, in-8°.
Senèque. Opp. recogn. J. Schweighaeuser, Argentorati. 1809, in-8°.
Seroux d'Agincourt. (Voy. d'*Agincourt*.)
Serra di Falco. Antichita della Sicilia. Palermo, 1833-36, in-fol.
— Cenni su gli avanzi dell' ant. Solunto. Pal., 1831, in-fol.
Serra di Falco (Lo Faso, duca di). Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normane. Palermo, 1838, in-fol.
Sestini. Descript. degli stateri antichi. Fir., 1817, in-4°.
— Illustraz. di un antico vaso di vetro di Populonia. Fir., 1812, in-4°.
— Descrizione d'alcune med. Greche del M. di sua A. R. Mig. Christiano Federigo princ. ered. di Danimarca. Fir., 1821, in-4°.
— Descrizione delle medaglie antiche Greche del museo Hedervariano. Fir., 1828-30, in-4°.
— Descr. del M. del Pr. di Biscari. Fir., 1776 et 1787.
— Med. di altre medaglie greche del museo Fontana. Fir., 1829, in-4°.
Severini. Pannonia vetus monum. illust. Lips., 1771, in-8°.
Seyffarth. Rudimenta hieroglyphices. Lipsiæ, 1826, in-4°.
Shaw. Travels or observations relating to several parts of Barbary and the Levant. London, 1757, in-4°.
Sickler. Geschichte der wegnahme vorzügl. kunstwerke aus den Eroberten Landern in die Lander der Sieger. Jena, 1803, in-8°.
— De monumentis aliquot græcis e sepulcro Cumæo recenter effosso erutis. Weimar, 1811, in-4°.
— Almanach de Rome. Voy. ce mot.
— Die hieroglyphen in d. Mithus des æsculapius. Meining., 1819, in-8°.
(Voy. *E. Burton*, description of the ant. and other curiosities of R. London, 1821.)
Sidoine (Apollinaire). Œuvres de ... traduites en français avec le texte en regard et des notes, par J.-F. Grégoire et Fiz. Collombet. Paris, 1836, in-8°.
Siebelis. Voy. *Pausanias*.
Siebenkces. Handbuch der Archeologie. Nürnberg, 1799, 2 vol. in-8°.
— Ueber den tempel u. die bildsaule des Jupiter zu Olympia. Nürnb., 1795.
Sillig. Catalogus artificum Græcorum et Romanorum, litterarum ordine dispositi. Dresdæ, 1827, in-8°.
Simonide. (Voy. *Antholog. pal.*)
Simplon. Ancient baptismal fonts, 1828, in-8°.
Sleuiter. Lectiones andocidiæ. Leyden, 1805, in-8°.
Smetius. Antiquitates neomagenses. Novium, 1678, in-4°.

Smirke. An account of the Mausoleum of Theodoric. (Voy. *Archeol. Britannica*, XXIII.)
Smith. Antiquities of London and its environs. Lond., 791, in-4°.
Smuglicwicz. Terme di Tito.
Solrgns. Théorie de l'architecture ogivale, in-8°.
Sommerard (du). Les arts au moyen âge. Paris, 1857-42, 5 vol. in-8°, atlas in-fol.
Sonnini. Voyage de la Haute et Basse-Egypte. Paris, 1800, in-8°, atlas in-4°.
Sophocle. Tragœdiæ instr. C. G. A. Erfurdt et G. Hermann. Lips. Fleischer, 1809-25, in-8°.
Souiric (l'abbé). Notice sur la chapelle d'Arcachon, in-8°.
Soultrait (G. de). Armorial de l'ancien duché de Nivernais, in-8°.
Spalart (Rob. de). Versuch ueber das kostüm der vorzügl. Voelker des alterthums und des mittelalters. Wien., 1796-1811, in-fol.
Spallart. Tableau des costumes, des mœurs, etc., des peuples de l'antiquité, etc. Metz, 1804, 7 vol. in-8° et 7 vol. in-fol.
Spanheim. De præstantia et usu numismatum antiq. Lond., 1717, in-fol.
Spartianus (Ælius). Voy. *Scriptores historiæ Augustæ.*
Specimens of ancient sculpture. London., 1809, 1 vol. in-fol.
Spence. Polymetis. Oxford, 1747, in-fol.
Spencer Smith. Description d'un monument arabe conservé à Bayeux. Caen, 1820, in-8° de 16 pages.
— Précis d'un mémoire sur une cassette orientale à Bayeux. Caen, 1820, in-8°.
Spiker. Reise durch. Engl. Wales und Schottland. Leipzig, 1818, in-8°.
Sperlingii (Otth). De crepidis veterum diatribe. Hauniæ, 1698, in-8°.
Spon. Recherches curieuses d'antiquités contenues en plusieurs dissertations. Lyon, 1683, in-4°.
— Miscellanea eruditæ antiquitatis. Lugd. Bat., 1685, in-fol.
— Voyage de l'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant. Amst., 1679, in-12. Voy. *Wheler.*
— Recherches des antiquités de Lyon. Lyon, 1695, in-8°.
Sprengel Versuch einer pragmat. Geschichte der arzneikunde. Halle, 1818-21, in-8°.
— Geschichte der medicin. Halle, 1804, in-8°.
Sprety (Cam.). Compendio istor. dell' arte di comporre i musaici. Ravenna, 1804, in-4°.
Squire. Voy. *Walpole.*
Stace. Opera Biponty, 1786, in-8°.
Stackelberg (V.). Der Apollo tempel zu Bassæ in Arcadien und die daselbst Ausgegr. Bildwerke. Rome, 1828, in-4°.
— Vues pittoresques et topographiques de la Grèce, dessinées par O. M. Bar. de Stackelberg. Paris, 1827-38, in-fol.
Stademann. Panorama of Athens.
Stancovich. Dello amphiteatro di Pola. Saggio del canonico P. Stancovich in Venezia, 1822, in-8°.
Stanhope, Olympia. London. 1824, in-fol.
Statistique monum. de la Touraine, petit in-fol.
Staveley. History of churches in England, 1773, in-8°.
Steinbüchel. Abriss der alterthumskunde. Wien., 1829, in-8°.
- Beschreib. der K. K. Sammlung. egypt. alterthümer. Wien., 1826, in-12.
— Scarabées égyptiens figurés du musée des antiques de S. M. l'Empereur. Vienne, 1824, in-4°.
— Notice sur les médaillons romains en or du M. J. R. de Vienne. Vienne, 1826, in-4°.
— Beschreibung des Theseum. Wien., 1829.
Sterner. Codex inscriptionum Romanarum Rhein-Darmstadt, 1837, in-8°.
Stieglitz (C. L.). Die Baukunst der alten. Leipz., 1796, in-8°.
— Archeologie der Baukunst der Griechen und Roemer. Weimar, 1805, in-8°. Gesch. der Baukunst. Nuremb., 1827, in-8°.
— Geschichte der Baukunst der alten. Leipz., 1792, in-8°.
— Archaeologische unterhaltungen. Leipzig, 1820, in-8°.
— Versuch einer einrichtung antiker Munz. Samml. Leipz., 1809, in-8°.
— Distributio nummorum familiarum romanarum ad typos accommodata. Lips., 1830, in-4°.
— Ueber die maler farben der griechen und Romer. Lipz., 1817, in-8°.
— Collectio nummorum græcorum romanorumque a l artis historiam illustr. instructa. Leipz., 1809, in-8°.
— Von altedentscher Baukunst. Leipz., 1820, in-4°.
Stobœus (Joannes). Florilegium. emend. Th. Gaisford. Lips., 1823-25, in-8°.
Storer and J. Greig. Ancient reliques, or delineations of monastic, castellated and domestic architecture. London, 1812-13, 2 vol. in-12.
— History and antiquities of the cathedral churches of Great Britain. Londres, 1818-1820, 4 vol. in-8°.
Stosch. Pierres antiques gravées sous lesquelles les graveurs ont mis leurs noms. Cette traduction est due à Limien.
— Gemmæ antiquæ cælatæ sculptorum imaginibus insignitæ. Amst., 1724, in-fol.
Strabon. Géeographie traduite du grec en franç. par MM. *Laporte du Theil*, *Gosselin*, *Coray* et *Letronne*, avec des notes et une introduction par M. *Gosselin.* Paris, 1805-19, in-4°.
— Ex ed. D. Coray. Paris, 1815-19, in-8°.
Streber. Numismata nonnulla Græca ex musæo regis Bavariæ hactenus minus accurate descripta. 1837. München, in-4°.
— Zur geschichte der griechischen Künstler, n° 41-42. (Kunstblatt, 1832.)
Strombeck. Berl. monatschrif. XIV.
Strutt. Angleterre ancienne. Tableau des mœurs, usages, armes, etc., des anciens Bretons, Anglo-Saxons, trad. par Boulard. Paris, 1789, in-4°.
Stuart. The antiquities of Athens measured and delineated by J. *Stuart* and N. *Revett.* Lond., 1761, in-fol.
— Antiquities of Athens... supplementary to the antiquities of Athens by J. *Stuart* and N. *Revett*, delineated and ill. by C. R. *Cockerell*, W. *Kinnart*, T. L. *Donalson*, W. *Jenkins*, W. *Baillon.* Lond., 1830, in-fol.
Stuchii (J.-G.). Antiquitates convivales. Lugd. Batav. 1695, in-fol.
Suaresius. Arcus Sept. Sev. anaglypha cum explicationibus Suaresii. Romæ, 1676, in-fol.
— Præneste antiqua. Rom., 1655, in-4°.
Suaresius (Jos. Mar.). Notitia basilicarum, 1804, in-8°.
Suckling (Alf.). Antiquities of the County of Suffolk, in-4°.
Suetone. Opp. recogn. F. A. Wolf. Lips., 1801, in-8°.
Suidas. Lexicon Græcum ill. L. Küster. Cantabr., 1805, in-fol.
Swinburne. Travels in the two Sicilies. Traduit en français par J.-B. de la *Borde.* Paris, 1785, in-8°.
Sybenkœs. Handbuch der archæologie. Nurb., 1799, in-8°.
Sykes. On the caves of Ellora. (Transactions of the Bombay society, t. III.)
Symmachus (Q. A. Av.). Epistolarum libri x. Leyde, 1653, in-12.
Synesius. Opera. Paris., 1633.

Synopsis of the Brit. Musæum. London, 1830, in-8°.

T

Tacite. Opp. Jo. Fr. Gronovius recens. et justi Lipsii suisq. notis ill. Amstel., in-8°.
Tambroni. Intorno l'urne funerarie. (Atti. dell' Acc. arch. Rom. II.)
Tarbé. Trésor des églises de Reims, in-4°.
— Notre-Dame de Reims, in-8°.
Tarbé et *Maquart* (J.-J.). Reims, in-4°.
— Dalles de Saint-Nicaise de Reims, in-fol.
Targioni Tozzetti. Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diversi parti della Toscana. Firenze, 1768-79, in-8°.
Tassie. A Catalogue of impressions in sulphur, of antique and modern Gems, made by him. Lond., 1775.
Tatius. Achilles de Clitiphont. et Leucipp. amoribus, libri VIII, edid. F. Jacobs. Lipsiæ, 1821, in-8°.
Taylor et *Nodier*. Voyage pittoresque dans l'ancienne France, Normandie, Auvergne, Languedoc, Picardie. Paris, 182.. et année suivante, in-fol.
Temanza (Thom.). Le Antichità di Rimini. Venise, 1741, in-fol.
— Degli scamilli impari di Vitruvio. Venise, 1780, in-8°.
Terrin. La Vénus et l'obélisque d'Arles. Arles, 1680.
Tertullien. Opera. Venise, 1746, in-fol.
Texier. Description de l'Asie Mineure. Paris, 1839, in-fol.
Texier. Description de Sainte-Sophie de Constantinople. Revue française, dernière série, t. VI.)
Texier (l'abbé). Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges, in-8°.
— Histoire de la peinture sur verre en Limousin, in-8°.
Théocrite. Quæ supersunt ex recens. L. C. Valckenaer, cura G. Schaeferi. Lips., 1810, in-8°.
Théophile, prêtre et moine. Diversarum artium schedula. Edit. de M. le comte de l'Escalopier, in-4°. — Edit. de M. R. Hendric, in-8°.
Théophraste. De historia et de causis plantarum cura G. *Schneider*. Lipsiæ Vogel., 1822, in-8°.
Thévenot. Essai historique sur le vitrail, in-4°.
— Recherches historiques sur la cathédrale de Clermont, in-8°.
Thibaud (E.). Considérations sur les vitraux anciens et modernes, in-8°.
Thierbach, Erklär. des berühenten Mantuanischen Gefässes. Guben., 1777, in-8°.
Thiers (l'abbé). Dissertation sur les porches des églises. 1679, in-12.
— Dissertation ecclés. sur les autels et les jubés. 1688, in-12.
Thiersch. Ueber die epochen der bildendem kunst unter den Griechen. München. 2ᵉ édit., 1829, in-8°.
— Reisen in Italien. Leipz., 1826, in-8°.
— Intorno due statue del museo Vaticano e sulla espressione degli affetti nelle opere di arte antica. Roma, 1823, in-8°.
— Ueber die vasa murrhina der alten.
(Abhandl. der koen. baier. Akademie für., 1835, Mun., 1837.)
Thiollet. Antiq. et monuments du Poitou. Paris, 1823-24, in-fol.
Thiollet. Antiq. du Haut-Poitou. Paris, 1823, in-fol.
Thomas. Bibrachte S. Augustoduni Mon. Lugd., 1650.
Thorbecke. Commentatio de Asinii Pollionis vita et studiis doctrinæ. Leyde, 1820, in-8°.
Thorlacius. De gustu Græcorum antiquitatis ambitioso. Kopenh., 1797, in-4°.
— De vasculo ant. Hafnæ. 1826, in-8°.
— Prolusiones et opuscula acad. Kopenh., 1806-22, in-8°.
— De Pegasi mytho. Kopenh., 1819, in-8°.
Thucydide. Bellum Peloponnesiacum edidit Poppo. Lips. Fleischer., 1821, in-8°.
Thürmer.
Tieck (L.).
Tiedemann. Tres dissert. de antiquis quibusdam Musæi Fredericiani simulacris. Cassel, 1778, in-4°.
Tiepolo. Trattato dell' imagine della gloriosa virgine dipinta da S. Luca. Ven., 1618, in-8°.
Tischbien. Umrisse griech, gemälde auf antiken. Voy. *Boettiger*.
Homer nach antiken gezeichnet, mit erlaüterungen V. Chr. G. *Heyne*. Götting et Stuttg., 1801-5, in-fol.
— Collection of Engravings from ant. vases mostly of pure greek Workmanship discov. in sepulchres in the kingd. of the tow Sicilies. — Now. in the poss. of sir W. Hamilton, 1791, in-fol.
Tismith (J.). Ant of Westminster, 1825, in-4°.
Tite-Live. Libri qui supersunt XXXV ex rec. A Drakenborch. cura A. G. Ernesti. Lips., 1823, in-8°.
Tochon d'Annecy. Recherches sur les médailles des nomes de l'Egypte. Paris, 1829, in-4°.
Todd (J.). Annals and antiq. of Rajast'han.
— Upon Ellora.
(Voy. *Transactions of the R. Asiat. Soc.*, t. II.)
Toelken. Ueber das bas-relief und den unterschied der plastichen und malerischen composition. Berlin, 1815, in-8°.
— Erklaerendes verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen steine der K. Preu. gemmen Sammlung. Berlin, 1835, in-8°.
— Ueber das verschiedne verhältniss der antiken und modernen mahlerei zur poesie. Berl., 1821, in-8°.
Topographie ecclésiastique et architecturale de l'Angleterre (anglais), in-8°.
Toudouze. Souvenirs de voyages, in-fol.
Toulmouche. Histoire archéologique de la ville de Rennes, in-4°.
Tournal. Monuments celtiques de la Bretagne, in-8°.
— Monuments religieux de l'Angleterre, in-8°.
Tournefort. Relation d'un voyage dans le Levant, Paris, 1717, in-4°.
Transactions (philosophical). London 1665-1814, in-4°.
— Transactions of the R. Asiatic. Soc. Calcuta., 1788-1816, in-4°.
— Transactions of the Roy. Soc. of literatur. London, 1827-37, in-4°.
— Transaction of the Bombay society. London, 1819-1823, in-4°.
Trant Abercombry. Narrative of a journey through Greece. London, 1830.
Traxel.
Trebellius Pollion. Voy. *Scriptores historiæ Augustæ*.
Themistius. Oratt. XXXIII. D. Petavius lat. plerasque reddidit acc. anott. J. Harduini. Paris, 1684, in-fol.
Troche. Essai d'une histoire archéologique et descriptive de l'église paroissiale de Saint-Eustache, à Paris, in-8°.
Turnbull. A collection of ancient Paintings engraved from drawings, done after the original. London, 1741, in-fol.
Turre (Phil. A). Monum. vet. antii. Roma, 1700.
Tyschen. (Voy. *Comment. rec. Gott.* V.)
Tzetz. Variarum historiarum Chiliades. Textum instruxit Th. Keissling. Lips., 1826, in-8°.

U

Uhden. Ueber die todtenkisten der alten etrusken. Schr. der Berl. Akad. 1815-1818.

Ugolini. Thesaurus antiquitatum sacrarum. Venet. 1744-69, 34 vol. in-fol.

Ughelli. Italia sacra. Venise. 1717-33, in-fol.

Uned. antiq. of attica. London, 1819, in-fol.

V

Vacca. Memorie di antichita di Roma. Rome, 1704, in-fol.

Vaillant. Numismata imperatorum Romanorum præstantiora. Rome, 1743, in-4°.
— Seleucidarum imperium. La Haye, 1732, in-fol.
— Historia Ptolemæorum. Amsterdam, 1701, in-fol.
— Méd. de Camps.
— Arsacidarum imperium. Paris, 1725, in-4°.
Vaissette (dom). Géographie historique, 1755, 2 vol. in-4°.
Valckenaer. Voy. *Théocrite.*
Valentia (lord). Voyages and Travels to India, Ceylon. London, 1809, in-4°.
Valentini (Ag.). Le quattro principali basiliche di Roma. Roma, 1832, in-fol.
Valerius Flaccus. Argonautica. Illustr. A. Weichert. Misniæ, 1818, in-8°.
Valerius (Maximus). Dictorum factorumque memorabilium libri IX, ex rec. J. Th. B. Helfrecht. Curiæ Regnit. 1799, in-8°.
Valerius Julius (Alexander). Itinerarium ad Constantinum Augustum... Acc. J. Valerii res gestæ Alex. Mac. Translatæ ex Æsopo græco. Mediolani, 1817, in-8°.
Valesius (Fr.). (Voy. *Gori*, Musæum Cortonense et Ammien Marcellin.)
Valladier. L'auguste basilique de Saint-Arnould de Metz, 1615, in-4°.
Valle (della). Viaggi in Turchia, Persia et India. Rom., 1658-1663, in-4°.
Valpy. Voy. *Henri Estienne.*
Van-dale. De oraculis veterum ethnicorum dissertationes duæ. Amsterdam, 1700, in-4°.
Vandamme. Recueil de médailles des rois grecs.
Van der Rit (Frédéric). Etude archéologique, etc., sur l'église souterraine d'Anderlecht-lez-Bruxelles, in-4°.
Vander (Aa.) Voyages faits principalement en Asie, dans les XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, avec une introd. par Bergeron. La Haye, 1729, in-4°.
Vargas (Macciucca). Spiegazione di un raro marmo, nel quale si vide l'antico modo di celebrare i Giuochi Lampadici. Napoli, 1791, in-4°.
Varin (A.). Fers et bronzes du moyen âge, in-4°.
Varro (M. T.). Opp. cum not. J. Scaligeri. Amst. 1625, in-8°.
Vasari. Vies des peintres, 10 vol. in-8°.
Vase d'onyx antique, dessiné par P. G. Oeding, gravé par M. Tyroff.
Vases from the collection of sir H. Englefield. London, 1819, in-4°.
Vasi. Itinerario di Roma. Rome, 1822, in-8°.
Vaublanc (Le vic. de). France aux Croisades, 4 vol. in-8°.
Vavasseur. De forma Christi libri. Paris, 1649, in-8°.
Velleius Paterculus. Quæ supersunt illustr. C. D. Jani et J. C. H. Krause, Lips., 1800, in-8°.
Veltheim (Gr.). Samml. einiger aufsatze, histor. antiquar... Helmst., 1799, in-8°.
Venuti, Dissert. sur les anciens monuments de la ville de Bordeaux, 1754, in-4°.
Venuti (Ridolfino). Vetera monumenta quæ in hortis cœlimontaniis et in ædibus matthæiorum adservantur. Roma, 1779, in-fol.
(Voy. *J. Chr. Amaduzzi*).
— Museum Cortonense, Voy. *Gori*
— Collectanea antiq. Romanarum. Roma, 1736, in-fol.
— Osserv. sopra il fiume Clitunno. Roma, 1753, in-4°.
— Descrizione topografica delle antichita di Roma. 2e éd. R., 1803; nouvelle edition donnée par Piale. Roma, 1824, in-4°.
Venuti (Mar. Marcello de). Descrizione delle prime scoperte dell' ant. città di Ercolano. Venez., 1749, in-8°.
Vergniaud-Romagnesi, Album du Loiret, 1827, in-fol.
Verly (C.). Recueil d'antiquités. Lille, 1826, in-8°.
Vermiglioni. Lezioni elementari di Archeologia. Milano, 1824, in-8°.
— Saggio di bronzi etruschi trovati nell' agro perugino. Perugia, 1813, in-4°.
— Lettera sopra un' antica patera Etrusca. Perugia, 1800, in-4°.
— Opuscoli raccolti. Perugia, 1825-26, in-8°.
Verneilh (de). Cathédrale de Cologne, in-4°.
Vetus pictum, nymphæum, exhibens ed. L. Holstenius (ex æd. Barberinis). Roma, 1676.
Veulat. Manuel élémentaire d'archéologie nationale, 2 vol. in-8°.
Victor (P.). Coup d'œil sur les antiquités scandinaves. Paris, 18 3, in-8°.
Victorius. Dissert. glyptogr. Roma, 1739, in-4°.
Vielcastel (H. de). Collection de costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France. 1828, in-4°.
Vignol. Dissertatio de columna imper. Antonini Pii. Roma, 1705, in-4°.
Villamena (Franç.). Ager puteolanus S. prospectus ejusdem insigniores. Roma, 1620, in-4°.
Villa Pamphilia ejusque Palatium. Roma, in-fol.
Virgile. Opera. Snelsthnate. Londini, ed. 1750, in-8°.
— Antiquissimi codicis (Vaticani) Virgiliani fragmenta et picturæ, a P. S. Bartholi incisæ. Romæ, 1741, in-fol.
Visconti (Giambatt.). Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambatt. Visconti, t. I, 1782, da Enn. Quir. Visc. t. II-VII. Roma, 1784-1807.
Visconti (Ennio Quirino). Osservazioni sopra un antico cammeo, rapresentante Giove Egioco. Padova, 1793, in-4°.
— Illustrazioni di monumenti scelti Borghesiani. Roma, 1821, in-4°.
— Monumenti degli Scipioni. Roma, 1785, in-fol.
— Monumenti scritti del museo del S. Jenkins. Rome, 1787, in-8°.
— Lettre du chev. Ant. Canova, deux Mémoires lus à l'Institut royal de France, sur les ouvrages de sculpture, dans la collection du comte d'Elgin. L., 1816, in-8°.
— Iconographie grecque. Paris, in-fol.
— Iscr. Triopee.
— Iconographie romaine. Paris, 1817, in-4°. (Le tome Ier est seul de Visconti.)
— Osservazioni su due musaici antichi. Parma, 1788, in-4°.
— Museum Worsleyanum, 2 vol. in-fol. L. 1794.
— Lettera su di un' antica argenteria nuovamente scoperta in Roma. P., 1793, in-4°.
— Description des antiques du musée royal, commencée par *Visconti*, continuée par M. le comte *Clarac.* Paris, 1820, in-12.
— Mon. Gabini della villa Pinciana descr. da Visconti. Roma, 1797, in-8°.
— Riflessioni sopra un gruppo di Ercolo e Telefe con la Cerva. (Voy. *Guattani.*)
— Le pitture di un antico vaso. Roma, 1794, in-4°.
Visconti (F. A.). Lettera sopra la col. d'ell impr. Foca, 1813.
Visconti. Œuvres diverses en français et en italien. Milan, 1827-31, 4 vol. in-8°.

Vita. Thesuar. Antiquit. Beneventanarum. Romæ, 1754-64.
Vitet (Ludovic). Etudes sur les beaux-arts, 2 vol. in-18.
— et *Ramée.* Monographie de la cathédrale de Noyon, 1 vol. in-4° et atlas in-fol.
Vitruve. De architectura libri decem, ed. Rhode. Berol., 1800, in-4.
— Ex fide scriptorum recens. J. G. Schneider. Lipsiæ, 1807, in-8°.
Vivenzio. Gemme antiche inedite. Roma, 1807, in-4°.
Voelcker. Mythol. des Japet. Giessen, 1824, in-8°.
— Archaeol. Nachlass, Gott., 1831, in-8°.
— Ueber den grossen tempel und die statue des Jupiter zu Olympia. Lipz., 1794.
— Ueber die Wegführung der alten kunst werke aus den eroberten Landern nach. Rom., 1798, in 8°.
Voigt. Thysiasterologia, sive de altaribus veterum christianorum. Hamb. 1709, in-8°.
Volkmann. Histor. krit. Nachrichten von Italien. Leipz. 1777, in-8°.
Vopiscus. Voy. *Historiæ Augustæ scriptores.* Leipzig. 1777, in-8°.
Voss. Mythologische briefe. Koenigsberg, 1794, in-8°.
Vyse. Operations carriedon at the pyramids of Gizeh. London, 1840, in-fol.

W

Waagen. Kunst werker und Künstler in England. und Paris, Berlin, 1837-1839, in-8°.
Wachsmuth. Hellenische alterthums kunde. Halle, 1826-30, in-8°.
Wacker. Beschreibung. der Chf. antiken Gallerie, von J. F. Wacker und J. G. Lipsius. Dresde, 1768, in-4°.
Wagner. Christusbilder (Iconographie du Christ), in-4°.
— Marienbilder (Iconographie de la Vierge Marie), in-4°.
— Sculptures de Schonhofer et Vischer (apôtres, saints, figures historiques), in-4°
Wagner (G. M.). Bassi rilievi della Grecia. Roma. 1814, in-fol. obl.
Wagner (K. A.). Bericht ueber die Æginet. Bildwercke mit kunst geschichte anmerkungen von *Schelling.* Stuttgard, 1817, in-8°.
— De insignioribus quæ adhuc exstant, vet. Roman. monumentis sepulcralibus commentationes. Marb., 1825-28, in-4°.
— De Flav. amphitheatro commentationes. Marburgi, 1829-1831.
— Prog. de Egeriæ fonte et specu ejusque situ. Marb. 1824, in-4°.
Waller. Dalles funéraires en cuivre (en anglais), in-fol.
Wallet (E.). Abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, in-4°, atlas in-fol.
— Cathédrale de Saint-Omer, in-4°, atlas in-fol.
— Dalles historiées de la cathédrale de Saint-Omer, in-4°
Walpole (Robert). Memoirs relating to European and Asiatic Turkey. London, 1817, in-4°.
Walsch. Journey from Constantinople to England. 2e ed. 1828.
Walsh (R.). Essay on ancient coins, medals and gems as illustr. the progress of Christianity. London, 1830.
Walther. Die wieder hergestellte mahler kunst der alten.
Walther von d. Vogelweide. Gedichte herausg. von K. Lachmann. Berl., 1827, in-8°.
Walz. Voy. Rhetores et Aphthonius.
Waxel. Recueil de quelques antiquités trouvées sur les bords de la mer Noire. B., 1803, in-4°.
Weber.
Wedgwood. Account of the Barberini now Portland vase. London, 1792, in-8°.
Weinbrenner. Entwürfe.
— Architect. Lehrbuch.
Welcker. Zeitschrift für geschichte und auslegung der kunst. Gottingen. 1817-19, in-8°.
— Sylloge epigr. Bonn. 1828, in-8°.
— Die Æschylische trilogie Prometheus... Darmstadt, 1824, in-8°.
— Nachtrag zud. scrift ueber die Æschylische Trilogie. Franckf., 1826, in-8°.
— Ueber die Gruppirung der Niobe und Ihrer Kinder (Rhein. Mus. 1836).
— Das akadem. kuntsmuseum zu Bonn. Bonn., 1827, in-8°.
— Anhang zu *Schwenk's* etym. mythol. andeutungen. Voy. *Schwenk.*
— Ueber eine kretische kolonie. Bonn., 1824, in-8°.
Wendt (A.). Commentatio de poeseos epicæ atque historiæ confinio. Lipz. 1811, in-4°.
Wesseling. Voy. *Diodore.*
Westphal. Topografia dei contorni di Tarquinii e Vulci. (Ann. d. Inst. II.)
Wette (de). Lehrbuch der Hebraische Judischen Archaelogie. Leipz. 1830, in-8°.
— Die Roemische Campagne. Berlin, 1829, in-4°.
Wheler. A Journey into Greece. Lond. 1682, in-fol.
Whitaker. The and cath. of Cornwal, 1804, in-4°.
Wiczay (Mich. C. A.). M. Hedervarii nummos ante descripsit C. M. A. Wiczay. Vindobonæ et Florentinæ, 1814.
Wiebeking. Theor. prakt. Bürgerl. Baukunst. München., 1822, in-4°.
Wiegmann. Die mahlerei der alten. Hanover, 1836, in-8°.
Wieland. Attisches museum.
Wielandt (K. L.). Beytrage zur altestein geschichte des landstrichs am R. Rheinufer von basel bis Bruchsal. Carlsruhe, 1812, in-8°.
Wiener, Jahrbücher. Wien., 1817-1840, in-8°.
Wigrin de Taillefer. Antiquités de Vésone, cité gauloise, 1821, in-8°.
Wilcox. Voy. *Phil. Trans.*, t. 53.
Wild. An illustration of architecture and sculpture of the cathedral church of Lincoln. Lond., 1819, in-4°.
Wild. An illustration of the architecture, etc., of the cathedral church of Vorcester. Lond., 1820, in-4°.
Wild, Twelve perspective views of the exterior parts of the metrop. church of Canterbury, 1807, in-4°.
Wild (Ch.). An illustration of architecture and sculpture of the cathedral church of Lincoln. London, 1819, in-4°.
Wild (Ch.). Twelve select exemples of the ecclesiastica architecture et middle ages churchss, in-fol.
Wilkins. The antiquities of magna Græcia. Cambridge, 1807, in-fol.
— Atheniensia.
Wilkinson. Materia hieroglyphica.
— Topography of Thebes. London, 1835, in 8°.
Willemin. Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, avec un texte tiré des anciens auteurs. Paris, 1798, 2 vol. in-fol.
Willis. Cathédrale de Cantorbéry (anglais), in-8°.
— Cathédrale de Winchester (anglais), in-8°.
Willis. Remarks on the archit. of the middle ages especialy of Italy, 1835.
Wilson. Exemples of gothic architecture, selected from ancient edifices in England, etc. London, 1823-26, 3 vol. in-4°.
Winckelmann. Monumenti inediti. 1767, 2 vol. in-fol.
— Werke, Dresden, 1808-1820, 8 vol. (publiés par Fernow, H. Meyer, Schultze, Siebelis).
— Description des pierres grav. de la collection du

LISTE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS CITÉS DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

A

E

F

G

H

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MONUMENTS CITES DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

Préface. — Les travaux historiques du siècle dernier ont préparé aux études archéologiques. — Réhabilitation des monuments du moyen âge. — Appréciation chrétienne des monuments. — Part du clergé dans la culture de l'archéologie chrétienne. — Plan du *Dictionn. d'archéologie sacrée*.

A

Abaque. Etymologie : — dans les monuments égyptiens ; — chez les Grecs ; — au moyen âge, 1° durant la période romano-byzantine ; 2° durant la période ogivale ; — acceptions diverses du mot *abaque*.

Abat-jour. Aux fenêtres des églises des XIe et XIIe siècles ; — dans les monuments à ogives.

Abat-son. Aux fenêtres des tours et des clochers.

Abat-vent. Aux fenêtres des tours et des clochers.

Abat-voix de la chaire d'Ulm ; — de celle de Vienne, en Autriche ; — de la chaire extérieure de Saint-Lô ; — des chaires modernes.

B

C

E

I

J

L

N

portails en rapport avec le nombre des nefs. — Porches de *Galilée*, en Angleterre. — Voûtes des basses nefs. — Galeries sur les nefs collatérales.

NERVURES. Nervures des voûtes. — A quelle époque elles commencent à être usitées. — Après le XV[e] siècle. — Noms des diverses nervures d'une voûte du XV[e] siècle.

NICHE, dans l'architecture chrétienne romano-byzantine et ogivale. — Abus qui consiste à transformer les fenêtres en niches.

NIELLE. Art de nieller, — chez les anciens, — en Italie.

NIMBE. Sa destination. — Nimbe triangulaire. — Nimbe crucifère. — Nimbe crucifère recroisé. — Le nimbe des saints. — Ornements du nimbe. — Symbolisme du nimbe. — Extrait curieux sur l'origine du nimbe, du traité des saintes images de Jean de Meulen.

NINIVE. Découvertes de M. Botta. — Son livre intitulé : *Le monument de Ninive*. — Extraits de ce grand ouvrage, pour faire comprendre l'importance des ruines de Ninive au point de vue des antiquités bibliques. — Extrait du livre de M. Layard : *Nineveh and its remains* : NINIVE ET SES RESTES.

NORMAND (*Style*), architecture romano-byzantine en Angleterre.

NUMISMATIQUE. Médailles. — Monnaies. — Médaillons.

O

OBÉDIENCE.

OBÉLISQUE. Origine. — Destination. — Matériaux. — Inscriptions.

OCULUS, dans le pignon des églises romano-byzantines ; — au XII[e] siècle.

ŒUF, symbole d'expiation. — Repas funèbres. — Passage de Guillaume Durand.

ŒUVRE (*Maître de l'*). Premiers architectes. — Passage de saint Augustin. — Au moyen âge, les architectes prenaient simplement le titre de *maître de l'œuvre*. — Influence exercée par les souverains pontifes sur l'art de bâtir. — Extraits du *Liber Pontificalis*. — Trait historique du IX[e] siècle. — Travaux des moines. — Ecclésiastiques architectes. — Noms d'artistes, *maîtres de l'œuvre*.

OGIVE. I. De l'ogive et de ses différentes formes : — 1° l'ogive obtuse ; — 2° l'ogive aiguë ; — 3° l'ogive en tiers-point ; — 4° l'ogive surélevée ; — 5° l'ogive en accolade, ou arcade en talon ; — 6° l'arc en anse de panier ; arc Tudor ; — 7° l'ogive lancéolée ; — 8° l'ogive moresque. — II. Etymologie et signification primitive du mot ogive. — III. Origine de l'ogive. — Exposé des nombreuses opinions des auteurs sur cet objet. — IV. Résumé et discussion des opinions sur l'origine du style ogival. — Trois opinions principales : — 1° L'ogive vient-elle de l'orient ? — 2° Origine arabe. — 3° Origine par l'entrecroisement des cintres. — Opinion de l'auteur. — V. Réfutation du système de M. D. Ramée, qui prétend que le style romano-byzantin est le *type sacerdotal*, et le style ogival le *type laïque*. — VI. Origine française de l'architecture ogivale. — VII. Opinions des auteurs de la Renaissance italienne sur l'architecture ogivale. VIII. Classification du style ogival. — IX. Renaissance du style ogival.

OLIVE, petit ornement d'architecture.

OLIVIER. Chapiteaux à feuilles d'olivier.

ONDE. Ondé, ondulé. Tore ondulé.

OPUS.

ORATOIRE. Chapelle domestique. — Petites chapelles des monastères. — Aux VI[e] et VII[e] siècles, on appelait quelquefois *oratoires* les chapelles des cimetières. — Oratoires avec un prêtre cardinal. — Chantreries.

ORDONNANCE. Ordonnance architecturale — Ordonnance liturgique.

ORDRES D'ARCHITECTURE. I. Ce qu'on entend par un *ordre* en architecture. — Division en trois parties. — 1° Piédestal ; — 2° colonne ; — 3° entablement. — II. Y a-t-il eu des ordres d'architecture proprement dits au moyen âge ?

ORFÉVRERIE dans l'antiquité ; — sous les premiers papes, à Rome ; — à Byzance ; — en France ; — en Italie. — Pièces d'orfévrerie du IX[e] siècle, du XI[e] siècle, du XII[e] et du XIII[e] siècle, du XIV[e] siècle, du XV[e] et du XVI[e] siècle.

ORFROI dans les vêtements antiques ; — dans les vêtements ecclésiastiques.

ORGUES. Description. — Origine. — Passages curieux de saint Augustin. — Orgue hydraulique. — Orgue à soufflets. — Le premier orgue en France sous le roi Pépin. — Réputation de l'Allemagne dans la confection des orgues au IX[e] siècle. — Orgue de Winchester au X[e] siècle ; sa description par un auteur contemporain. — Les orgues se multiplient. — Au XV[e] siècle, perfectionnement considérable du mécanisme de l'orgue.

ORIENTATION. I. Les basiliques de Rome. — Coutume d'orienter régulièrement les églises. — II. Orientation des principales parties de l'édifice chrétien. — Occident, nord et midi. — III. Temples anciens. — Passages de saint Basile, de saint Justin, de saint Athanase, de Clément d'Alexandrie, etc. — L'église de Saint Benoît *mal-tourné*.

ORIFLAMME. Sa forme. — Sa couleur. — Les rois de France s'en servirent à partir du règne de Louis VI. — Il fut perdu à la funeste journée d'Azincourt.

ORLE.

ORNEMENTS. Ornementation. Les ornements sont empruntés à la nature, par l'imitation. — Ornements géométriques. — Ornements de fantaisie. — Ornementation végétale. — Ornementation animale. — Ornements de la Renaissance.

OSSATURE DES VOUTES, nervures des voûtes.

OSSUAIRE, charnier ou *reliquaire*, placé dans certaines églises et dans le voisinage des cimetières.

OSTENSOIR.

OUTREPASSÉ (*Arc*).

OVE, petit ornement d'architecture qui ressemble à un œuf.

OVICULE.

OVOÏDE, voûte ovoïde.

P

PAIX (*Instruments de*). Origine. — Description.

PALÉOGRAPHIE. Définition. — Importance. — Sources auxquelles on peut puiser cette science.

PALLIUM, chez les Grecs ; — chez les Latins — Ornement ecclésiastique.

PALME, symbole des cimetières sacrés.

PALMETTE, ornement d'architecture. — Feuilles flabelliformes du XII[e] siècle.

PAMPRE, ornement ; — symbole

PANNEAU. Description des différentes formes de panneaux. — En architecture. — Panneaux gothiques. — De la Renaissance. — Panneaux de vitrerie.

PANNELÉES (*Moulures*).

PAON, oiseau symbolique.

PARADIS. Symbole du paradis, d'après Buonarotti, figuré dans les Catacombes par les premiers chrétiens.

PARAPET.

PARCLOSE, séparation des stalles par des parcloses ornées.

PAREMENT, en architecture. — Ornement de l'amict et de l'aube. — Parement d'autel.

PAROISSIALE (*Église*), à partir du IV[e] et du V[e] siècle. — Origine des églises paroissiales. — *Ecclesiæ plebanæ* de saint Grégoire de Tours. — Églises *de la chrétienté*. — Doyens *de la chrétienté*, à Nantes.

PARQUET dans les églises. — Il doit être condamné.

PARVIS. Étymologie. — Disposition primitive du parvis. — Parvis de l'ancienne basilique de Saint-Pierre de Rome ; — de l'église du Mont-Cassin.

PASSOIRE. Soins apportés dans le choix de la matière du sacrifice de la messe. — La passoire paraît en

Q

R

S

SOMMAIRE DES MATIERES

CONTENUES DANS LES APPENDICES DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE

TABLE DES CHAPITRES DE L'ESSAI SUR DIVERS ARTS DU MOINE THÉOPHILE.

Exempla ex vetere memoria, et monumentis et litteris, plena dignitatis, plena antiquitatis, hæc plurimum solent et auctoritatis habere ad probandum, et jucunditatis ad audiendum.

Tullius *in Verrem*, lib. III, orat. VIII, num. 90.

FIN

EXPLICATION DES PLANCHES

DU SECOND VOLUME DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

ENROULEMENT. *Fig.* 1. Ornements de la cathédrale de Bari, Italie, porte orientale.

ÉPERON. *Voy.* CONTREFORT, *fig.* 1, tom. I.

ENTRELACS. *Fig.* 1. Ornement riche de l'archivolte du portail de la chapelle de Kloster-Heilsbronn, fondée en 1135. — Style romano-byzantin tertiaire.

— 2. Entrelacs, ou *appareil natté.*

EXTRADOS. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, la ligne opposée à la courbe ZS.

ÉTOFFES. *Fig.* 1 et 2. Statues vêtues de riches étoffes byzantines, de la chapelle à Cividale du Frioul, ayant la tête entourée du nimbe.

— 3. Chape dite de saint Mexme, à Chinon, en soie; étoffe orientale du XIe au XIIe siècle.

FENÊTRES. *Fig.* 1. Fenêtre à lancette simple.

— 2. Fenêtre à lancette géminée.

— 3. Fenêtre du style ogival rayonnant; XIVe siècle.

— 4 et 5. Fenêtres du style ogival flamboyant; XVe siècle et commencement du XVIe.

FLORE MURALE. *Fig.* 1. Ce chapiteau représente les feuilles du *Convolvulus soldanella*, Linné.

— 2. Espèce de Giraumon (*Cucurbita melopepo*, Linné).

— 3. Moulures de l'église de Saint-Samson-sur-Rille : on y voit des grappes de Raisin accompagnées de feuilles d'eau.

— 4. Feuilles de Vigne et Raisins.

— 5. Feuilles de Lierre.

— 6. Fleurs de Violettes.

— 7. Feuilles et fleurs de Nénuphar.

— 8. Guirlandes de Roses.

— 9. Feuilles de Renoncules.

— 10. Feuilles déchiquetées portant des vésicules : ce sont probablement des feuilles du *Fucus vesiculosus.*

FORMERET. *Voy.* NERVURES.

FOUGÈRE. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 4.

FRETTE. *Fig.* 1. Frette crénelée rectangulaire.

— 2. Frette crénelée triangulaire.

FRONTON. *Fig.* 1. Fronton romano-byzantin orné de pierres de diverses couleurs, en forme de mosaïque.

— 2. Fronton ogival dans le style au XVe siècle.

— 3. Fronton ogival flamboyant, autre type.

— 4. Fronton en style perpendiculaire anglais.

— 5. Fronton du XVIe siècle, commencement de la Renaissance.

FUT DE COLONNE. *Fig.* 1. Fût croisé.

— 2. Fût entrelacé.

— 3. Fût brisé.

— 4. Fût noué.

— 5. Fût imbriqué.

— 6. Fût contre-chevronné.

— 7. Fût godronné.

— 8 et 9. Fût chevronné.

— 10. Fût gaufré.

GÉMINÉ. *Voy.* FENÊTRE, *fig.* 2.

GODRON. *Voy.* FUT, *fig.* 7

GRILLE. *Fig.* 1. Grille en style du XIIIe siècle.

— 2. Grille en style du XVIe siècle.

HIRONDE. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 9.

IMBRICATION. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 2.

IMPOSTES. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre AA.

INTERSECTION. *Fig.* 1. Arcs plein-cintre entrecoupés.

INTRADOS. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre de Z à S.

JAMBAGE. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre AA.

JÉRUSALEM CÉLESTE. *Fig.* 1. Ornements du portail principal d'une église dans le style du XIIIe siècle.

LABYRINTHE. *Fig.* 1. Labyrinthe de l'église de Saint-Omer.

— 2. Labyrinthe de la cathédrale de Chartres.

— 3. Labyrinthe publié par M. Smith.

LANCETTE. *Voy.* FENÊTRE, *fig.* 1.

LAPIDAIRES. *Fig.* 1. Signes lapidaires, cathédrale de Reims.

— 2. Inscription de l'église de Châtillon-sur-Indre.

LIERNE. *Voy.* NERVURES.

MACERIA. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 8.

MEURTRIÈRE. *Fig.* 1, 2, 3, 4, 5 et 6. Diverses formes des meurtrières.

— 7. Figure explicative du texte. (*Voy.* le texte : MEURTRIÈRES.)

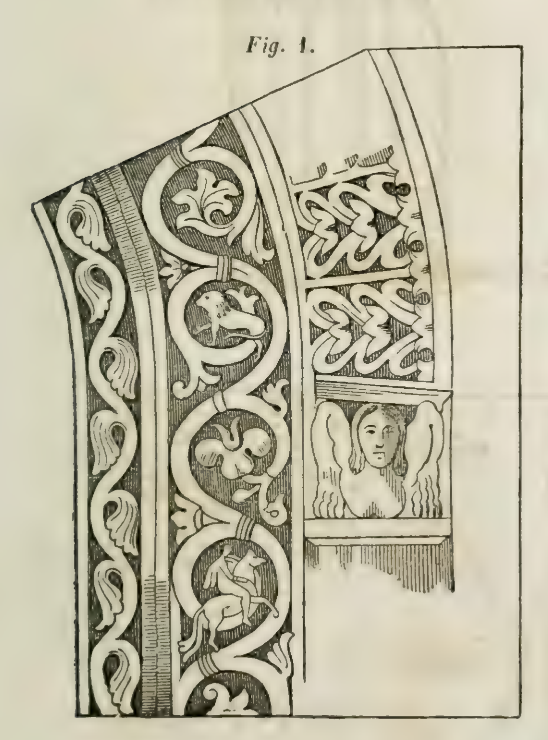
MORESQUE. *Fig.* 1. Ancienne porte près de celle de Visagra à Tolède; modèle d'arcs moresques (fragment).

MOUCHARABY. *Fig.* 1. Moucharaby de la forme la plus ancienne et la plus simple.

FIN DE L'EXPLICATION DES PLANCHES.

ENROULEMENTS.

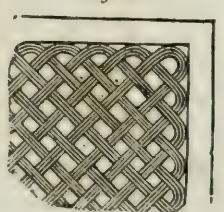
Fig. 1.





ENTRELACS. *Fig.* 1.

Fig 2.



ETOFFES.

Fig. 1. 2.



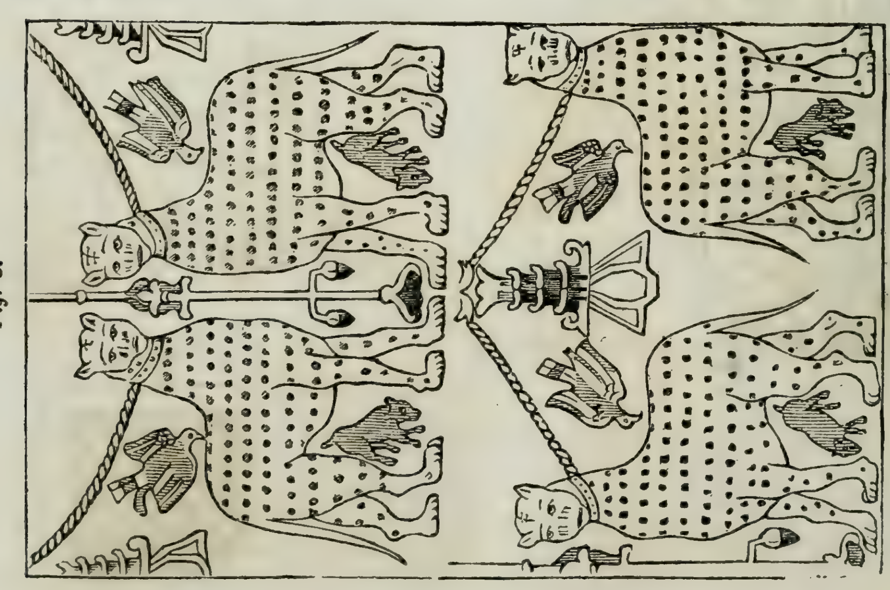
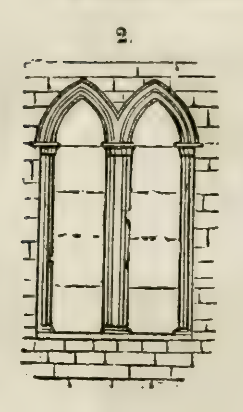


Fig. 3.

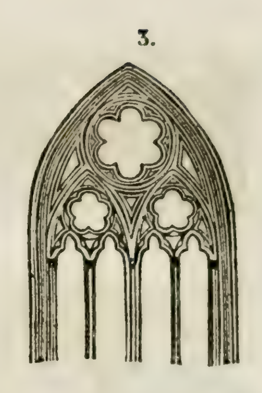
FENÈTRES.

Fig. 1.

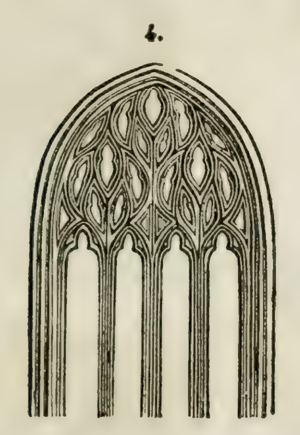
2.



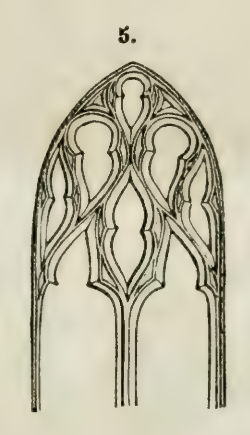
3.



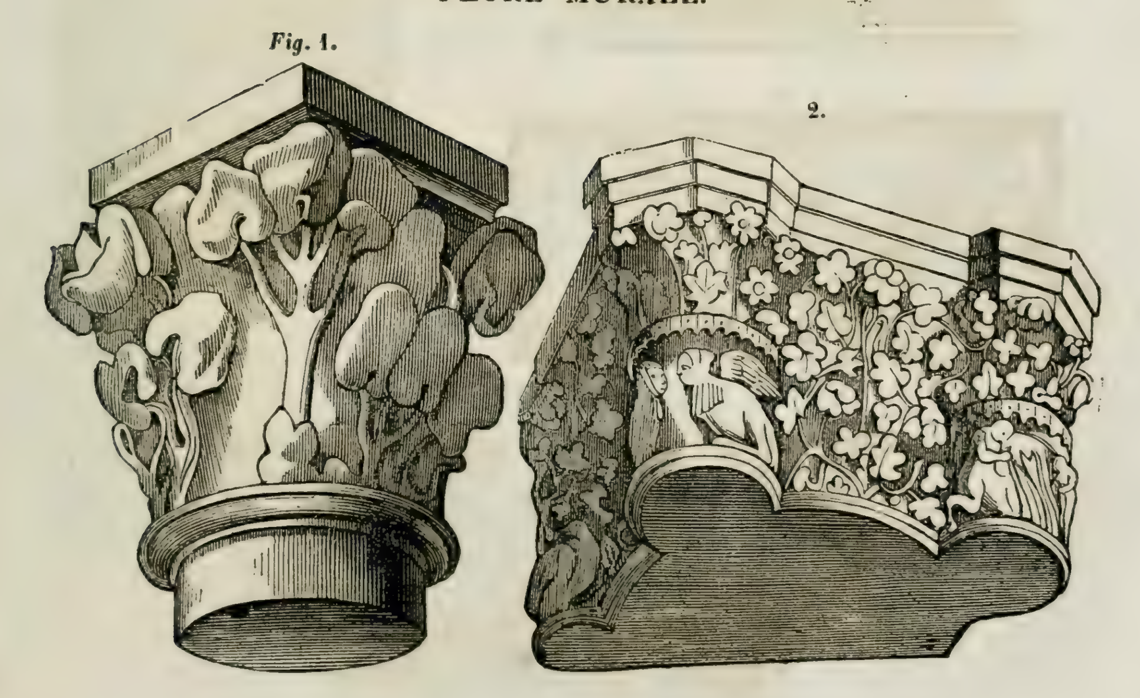
4.



5.



FLORE MURALE.



FLORE MURALE.

Fig. 3.

8.

4.

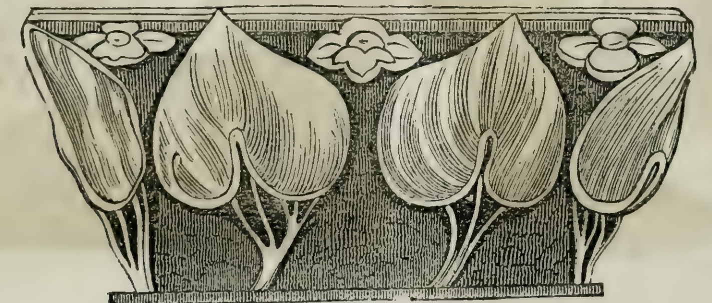
9.

5.

10.

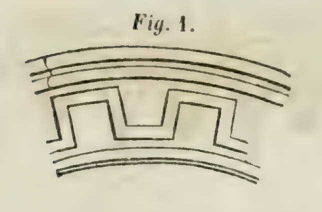
6.

7.

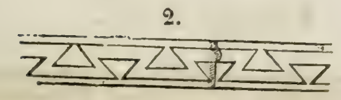


FRETTE.

Fig. 1.

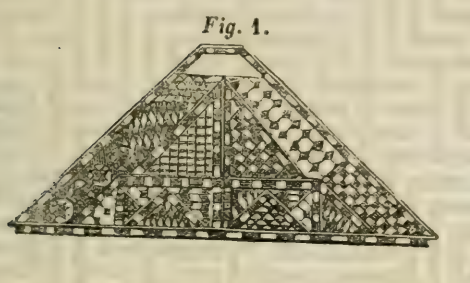


2.

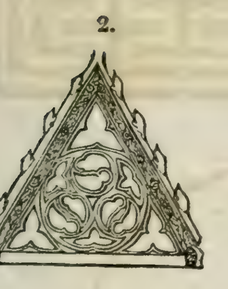


FRONTON.

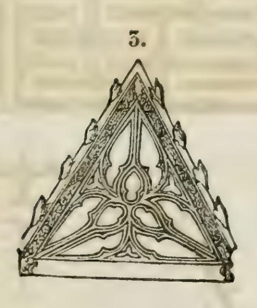
Fig. 1.



2.



3.



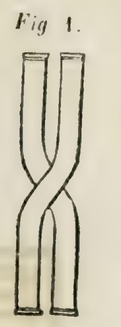
4.

5.

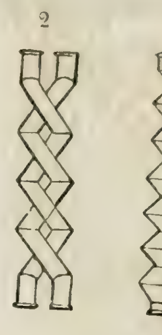


FUT.

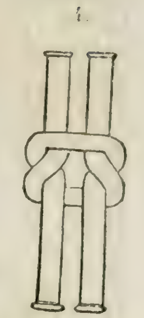
Fig. 1.



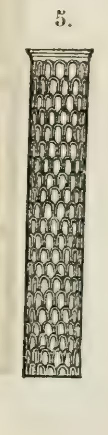
2. 3.



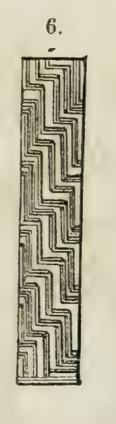
4.



5.

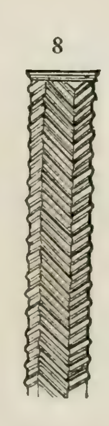


6.

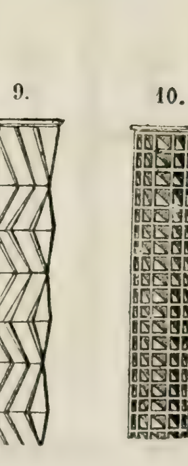


7.

8.



9. 10.



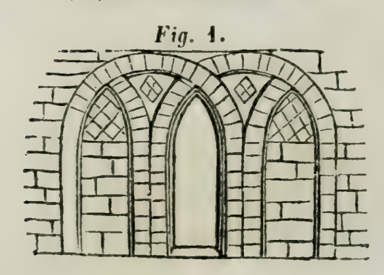
GRILLE.

Fig. 1.

2.

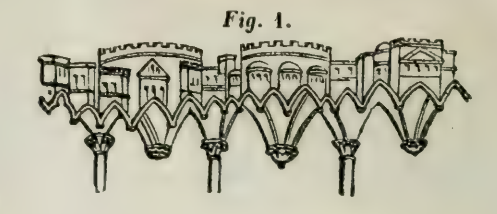
INTERSECTION.

Fig. 1.



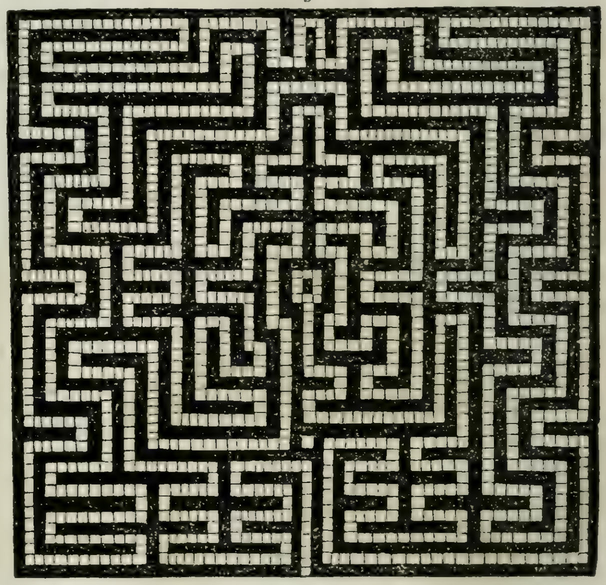
JÉRUSALEM CÉLESTE.

Fig. 1.



LABYRINTHE.

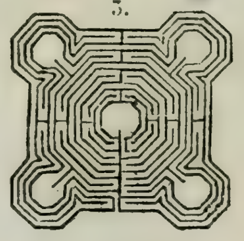
Fig. 1.



2.



3.

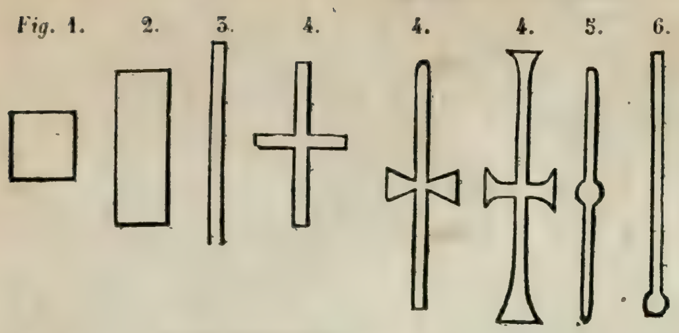


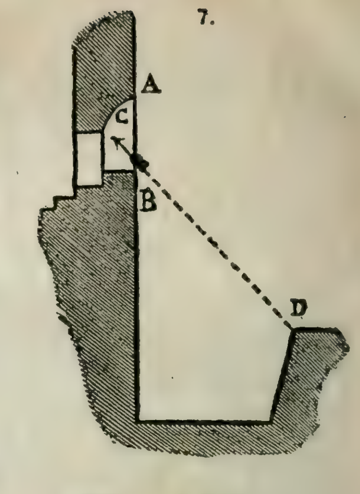
LAPIDAIRES (Signes).

Fig. 1.

Fig. 2 (Inscription).

MEURTRIÈRES.





MORESQUES.

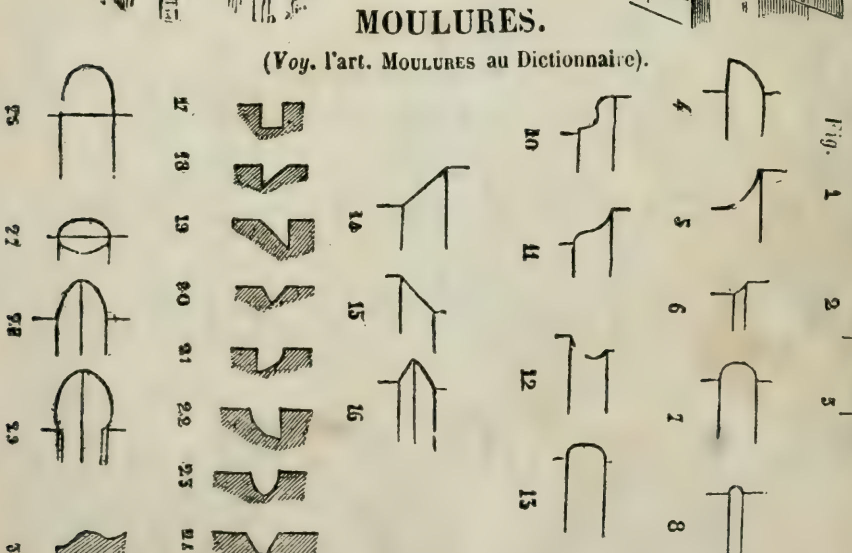
Fig. 1.

MOUCHARABY.

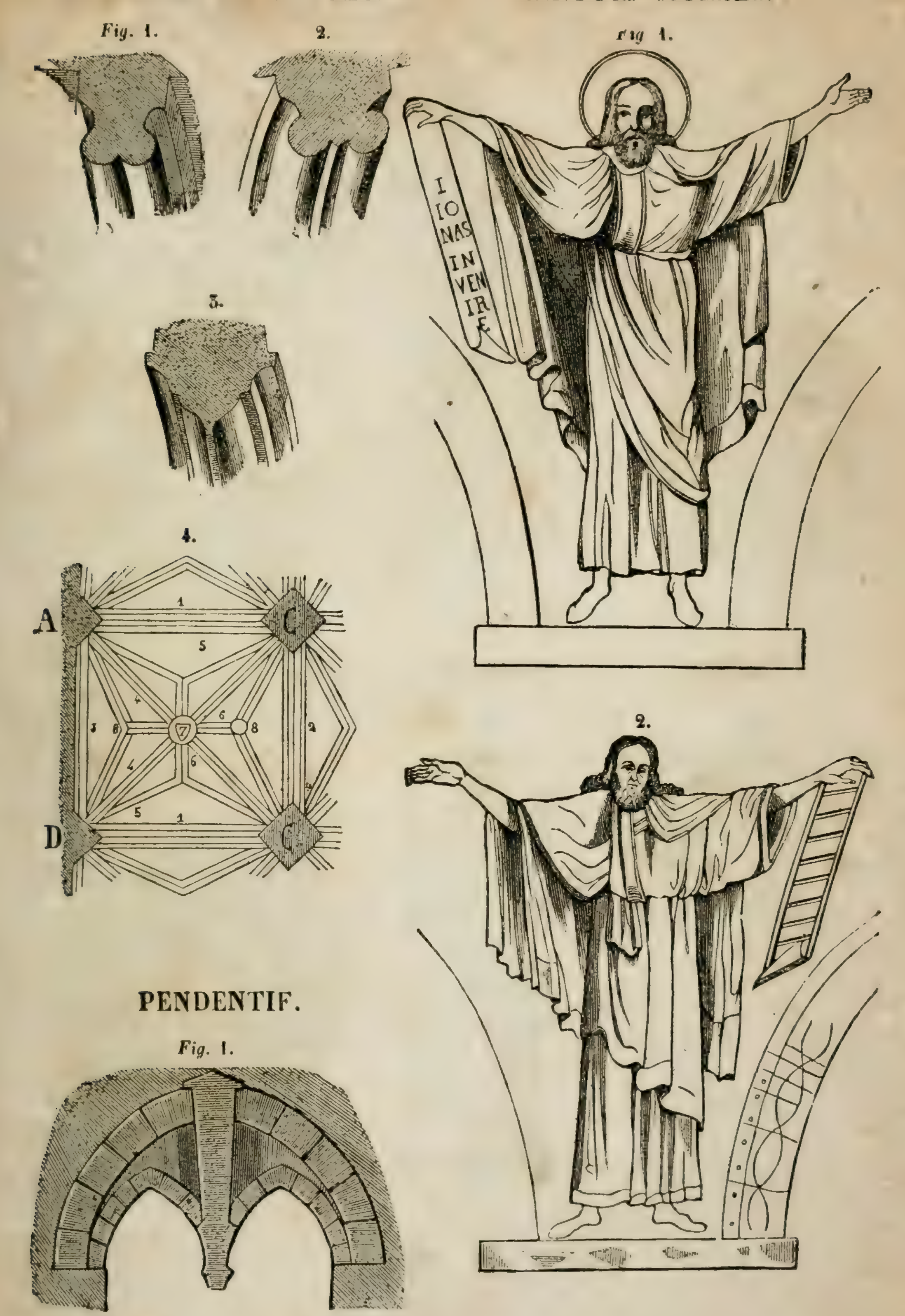
Fig. 1.

MOULURES.

(*Voy.* l'art. MOULURES au Dictionnaire).



NERVURES DE VOUTES. PEINTURF MURALE.



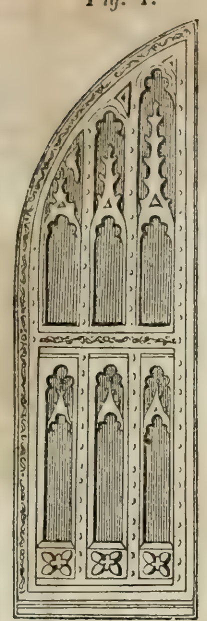
PENTURE.

Fig. 1.



PORTE.

Fig. 1.

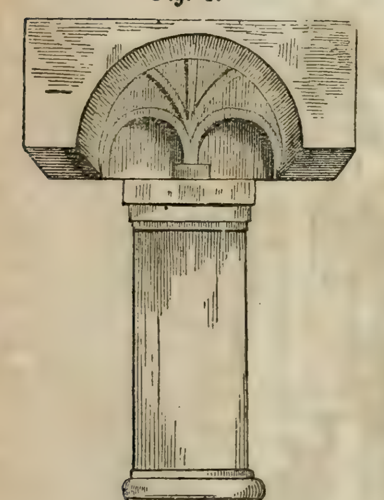


2.



PISCINE.

Fig. 1.



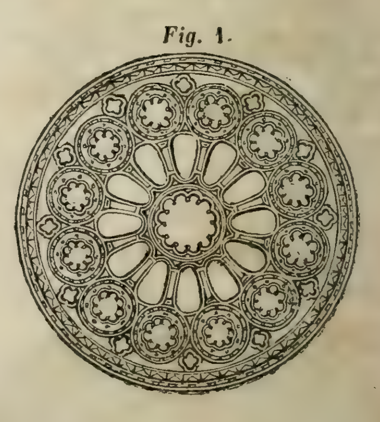
PRIE-DIEU.

Fig. 1.



ROSE.

Fig. 1.



FIN DU SECOND ET DERNIER VOLUME.

Paris. — Imprimerie J. P. MIGNE.

